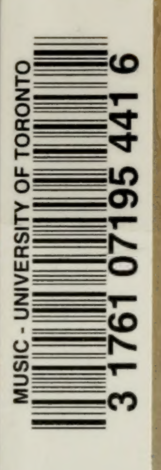
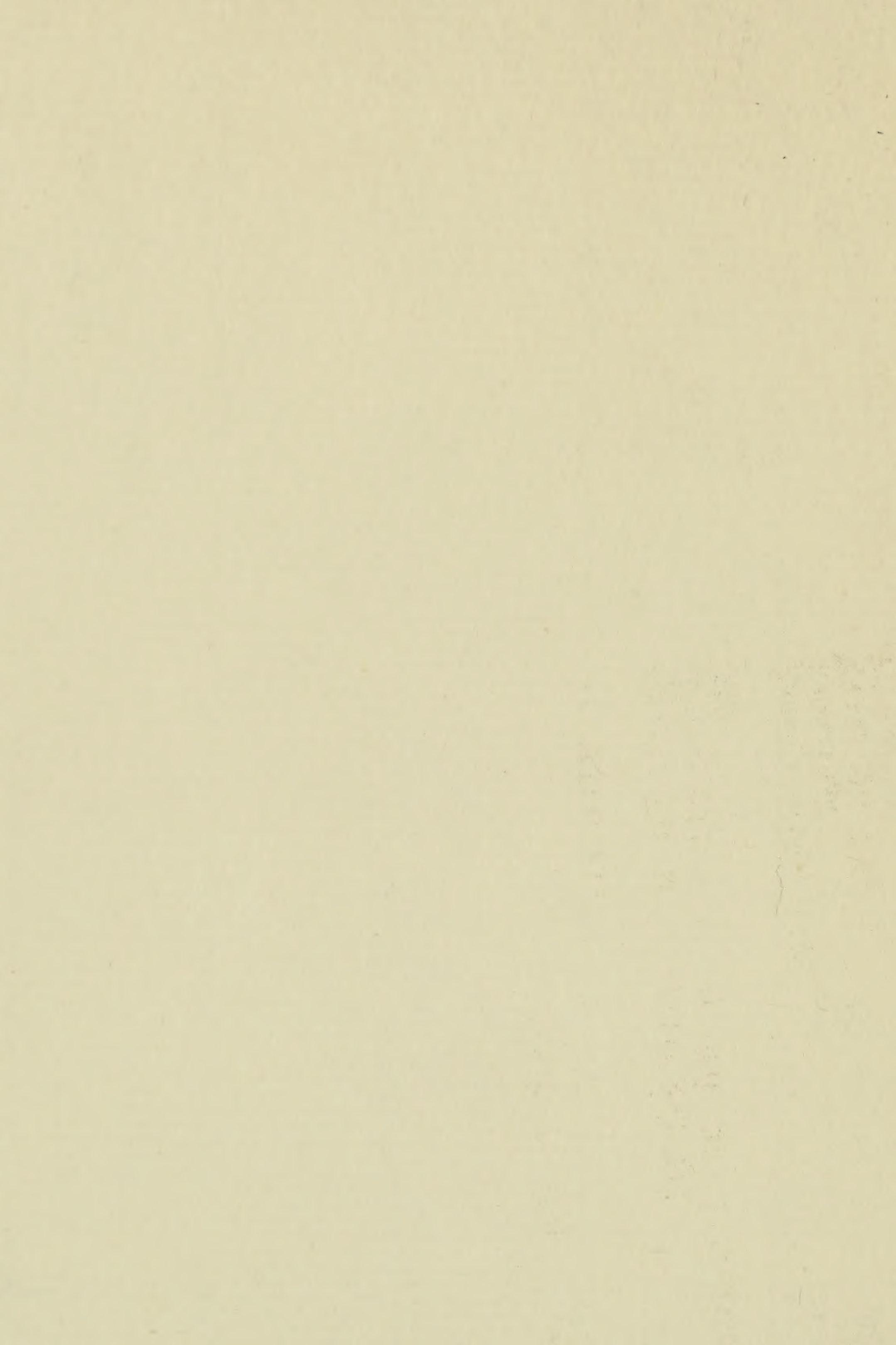
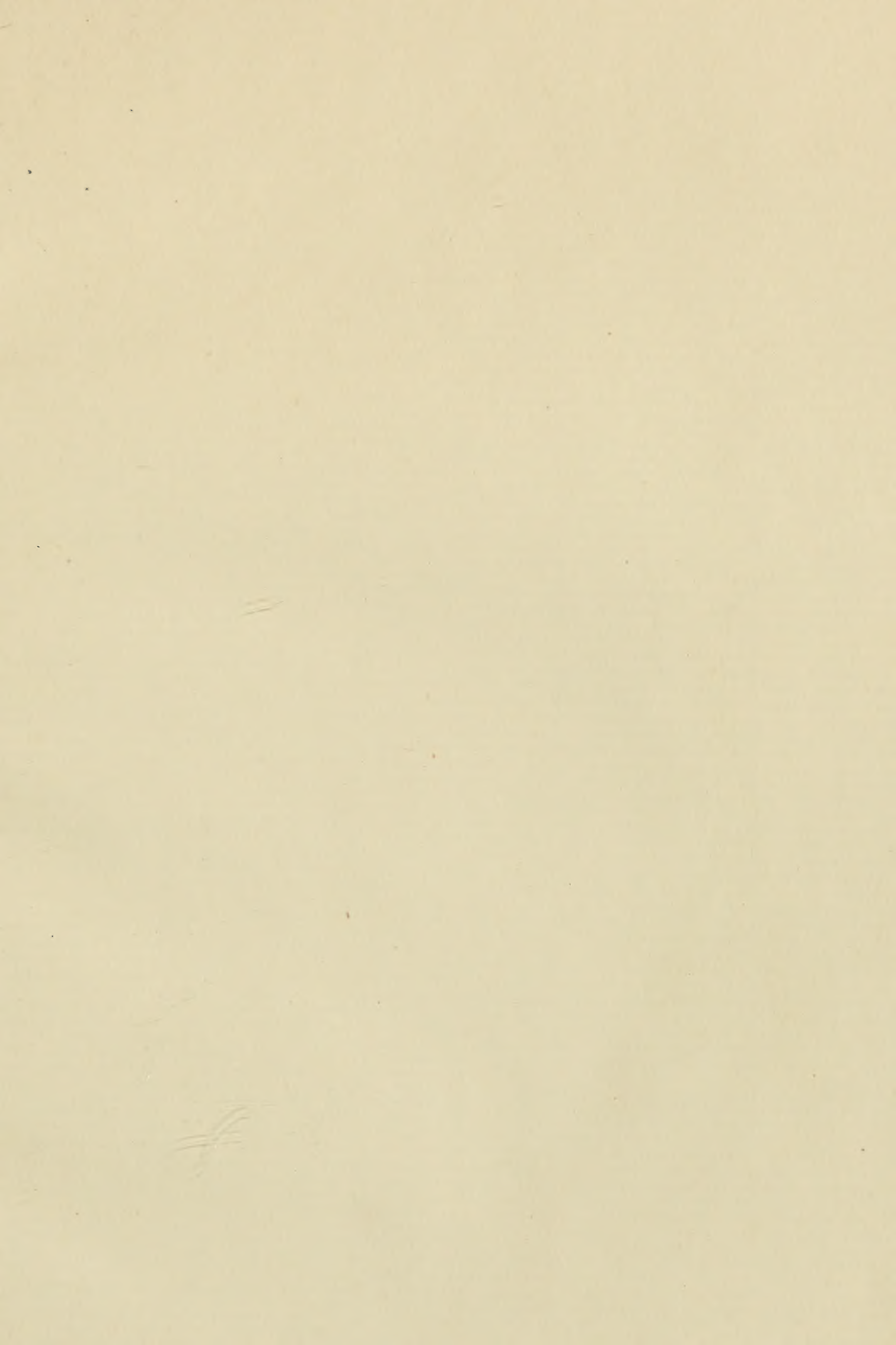


Beethoven

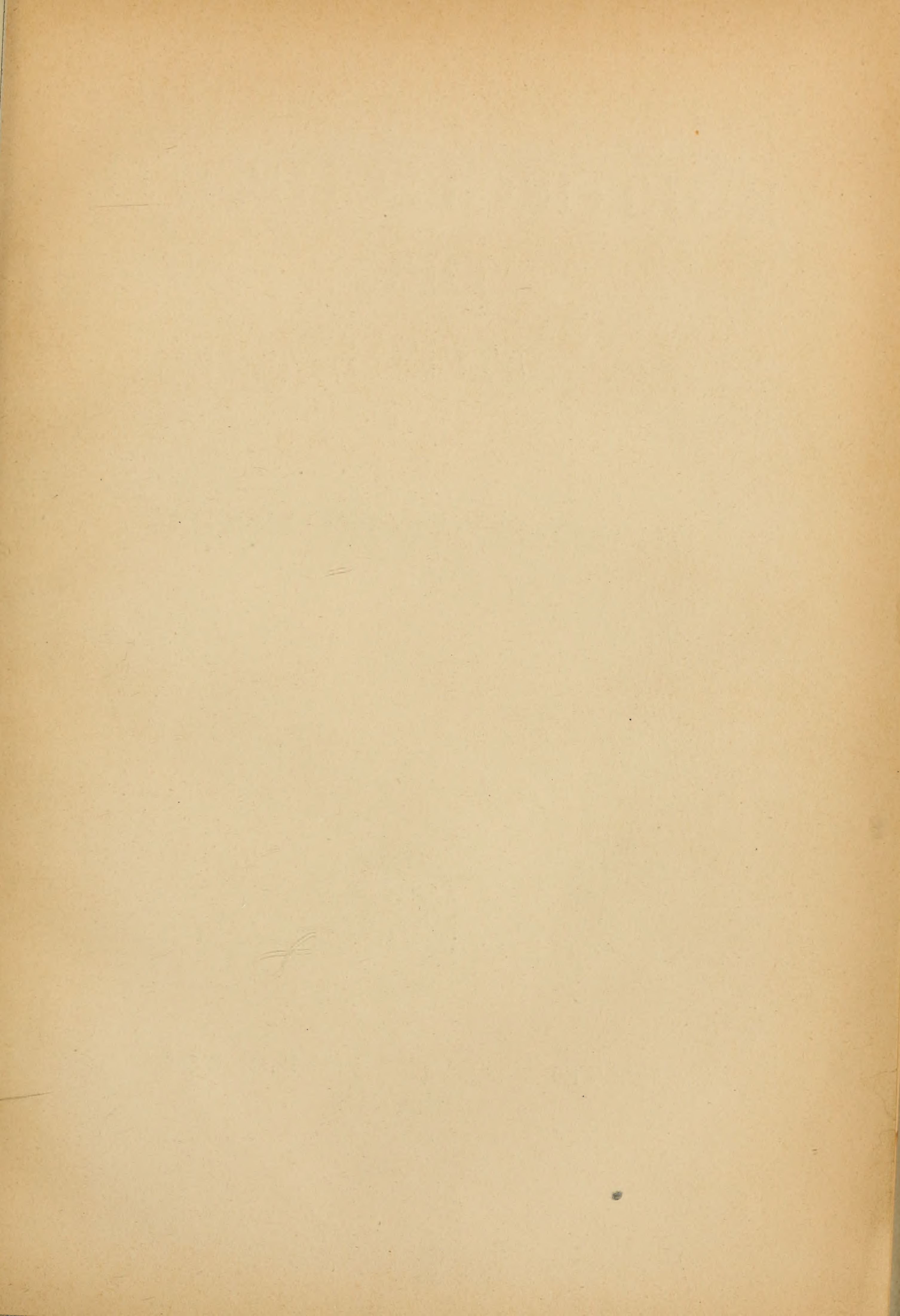
Die Synthese der Stile











KULTURGESCHICHTE DER MUSIK

IN EINZELDARSTELLUNGEN



IM VERLAG VON JULIUS BARD

BEETHOVEN
DIE SYNTHESE DER STILE

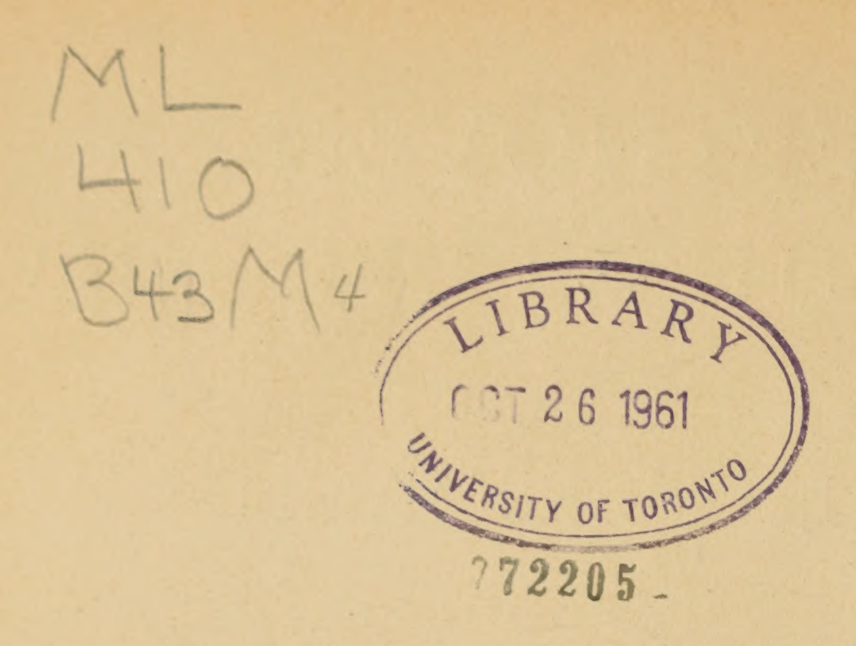
VON

HANS MERSMANN

MIT 6 BILDERTAFELN UND 2 VIGNETTEN



IM VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN

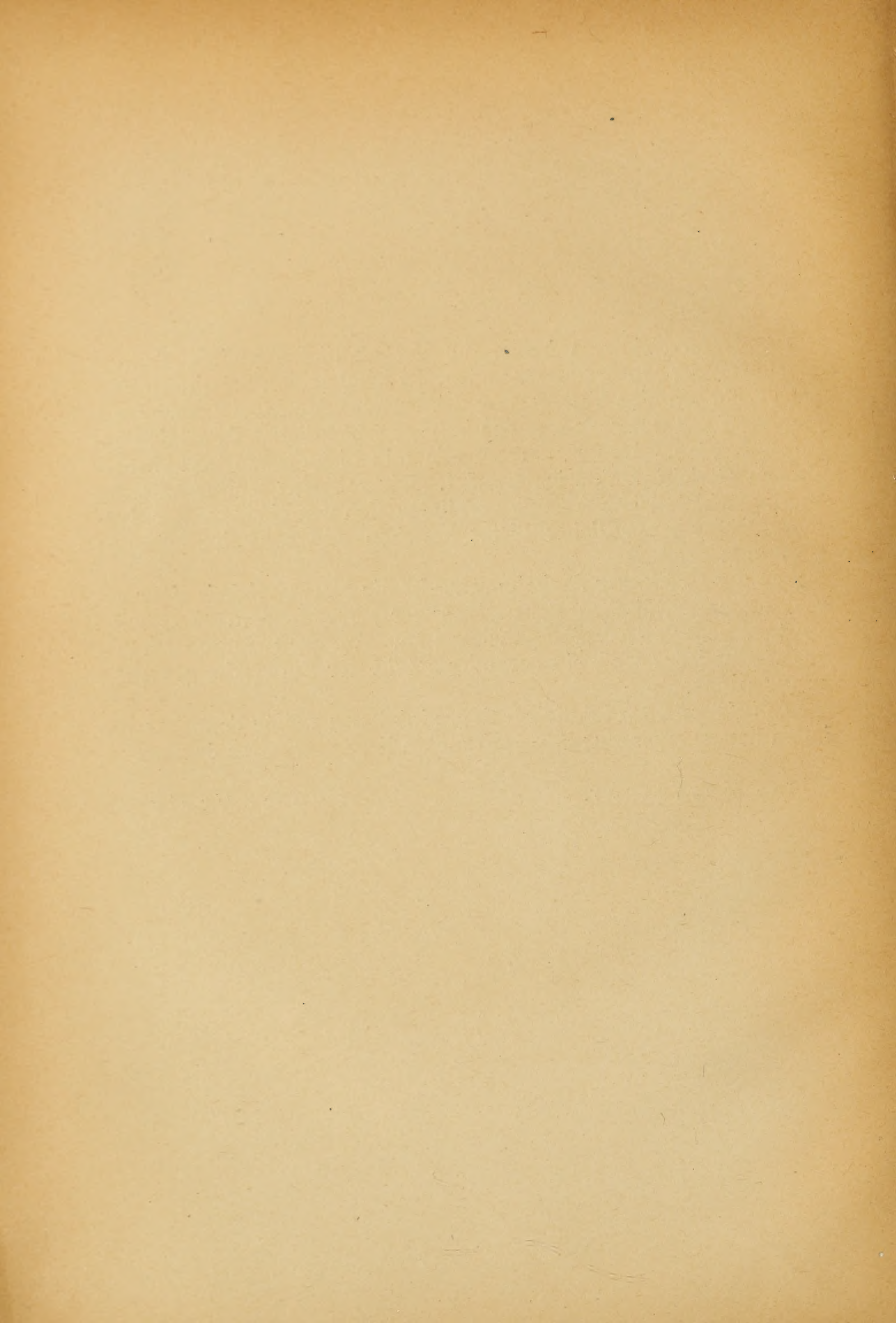


Jnterzeichneten haben die Veröffentlichung einer Kultur-
ıte der Musik unternommen. Es handelt sich bei diesem Ver-
:ht um eine Vermehrung der bestehenden Musikgeschichten.
ff soll unter einer neuen kulturgeschichtlichen Projektion ge-
/erden. Dadurch treten alle rein historischen und theore-
Gesichtspunkte ins Dunkel. Die zeitlosen Kulturwerte des
:schichtlichen Ablaufs verbinden sich mit einander zur Syn-
Nur Wesentliches bleibt bestehen und erscheint in neuer
g.

ler Größe der Aufgabe erwuchs die Notwendigkeit einer ge-
nen, zyklischen Behandlung der Einzelthemen. Das regte
getrennten Veröffentlichung an. Aus dem Ganzen heraus-
ibt jedes Heft ein gerundetes Bild der Entwicklung, welche
ɔannt.

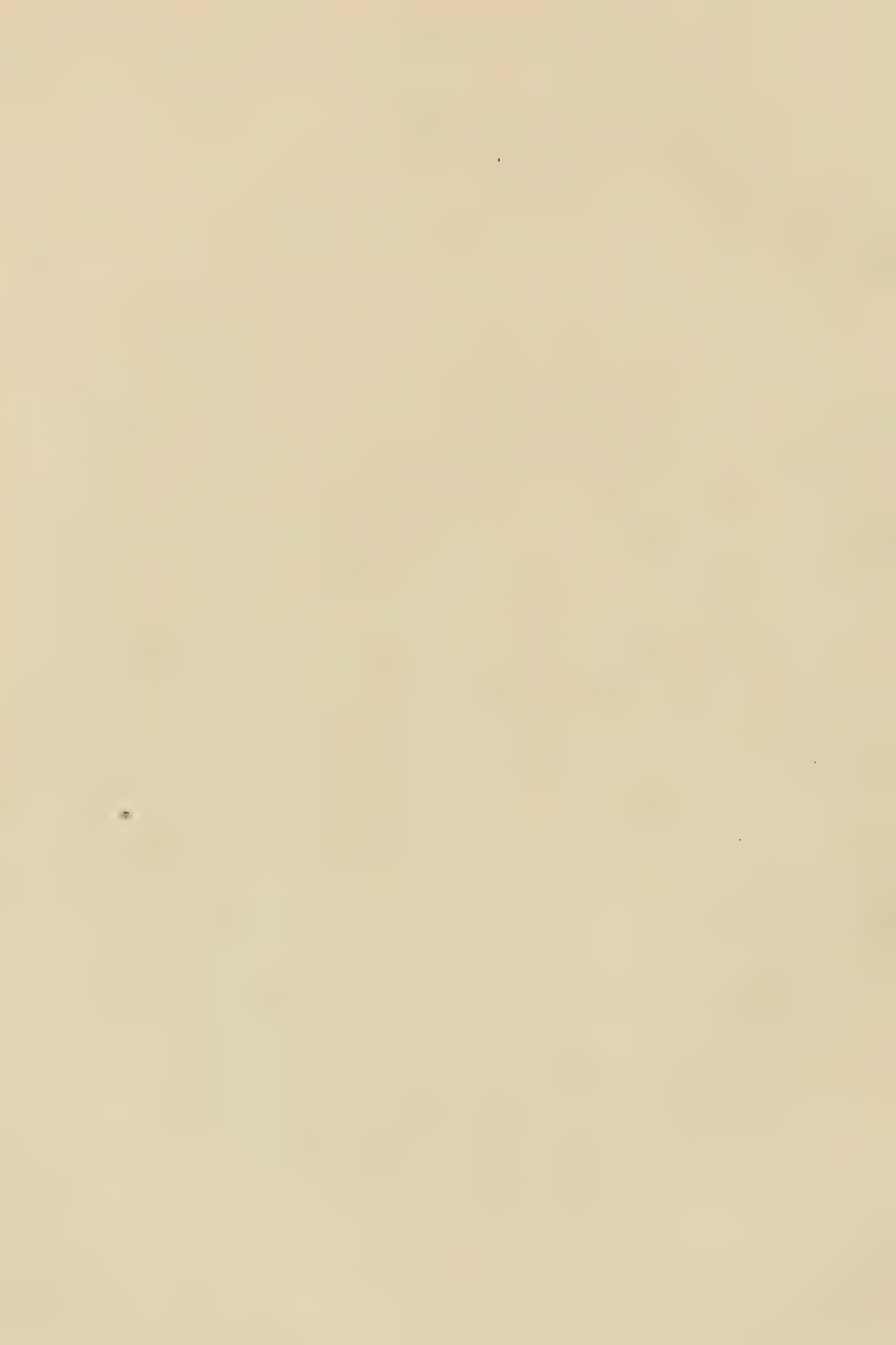
eigegebenen bildlichen Reproduktionen wollen den Text von
eraus ergänzen; ihre Haftpunkte liegen zwischen den Zeilen.

Verfasser. Der Verlag.





Porträt von Letronne 1815; gestochen von Riedel



ZUSAMMENHÄNGE

Musikgeschichte ist organische Entwicklung. Kraft wächst aus Kraft, eine die andere ablösend und bedingend. Gattungen tauchen aus dem Schoße der Dämmerung auf und gehen einmal wieder in ihn zurück. Stile folgen einander nach der Gesetzmäßigkeit von Evolution und Synthese. Frühformen ranken an einander auf, erblühen und vollenden sich und werden blutleer und welk ohne lebendige Kraft. Es gibt eine Fülle toter Formen in unserer Musik. Die gesamte Entwicklung der abendländischen Musik erscheint unter dem gleichen Gesetz: ihre ersten Jahrhunderte sind herbes, knospendes Ringen um eine Sprache und um erste Formen. Es vollzieht sich anfangs in der einstimmigen, dann in der mehrstimmigen Vokalmusik. Diese vollendet sich in der unbegleiteten Vielstimmigkeit der Niederländer und Italiener. Neue Kräfte stoßen vor. Die Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik werden von einer Übung zur Kunst. Der Tanz, ein Gebrauchswert, wird Form. Das Musikdrama erschließt ungekannte Ausdrucksbezirke. Auch in der Musik wird das gotische Gemeinschaftsprinzip früherer Jahrhunderte durch das Individualitätsprinzip der Renaissance ersetzt. Der Künstler wird zur wachsenden Potenz der Entwicklung. Um 1700 gibt es eine italienische, deutsche und französische Suite. Um 1740 gibt es eine Mannheimer und eine Berliner Symphonieschule. Um 1780 aber sind es Haydn und Mozart, beide das Gelegenheitskunstwerk des Generalbaßzeitalters zu zeitlosen Werten umprägend;

Mozart, indem er ein Jahrhundert zu sich emporziehend, es vollendet; Haydn, indem er früher beginnend und später endend aus dem gleichen Jahrhundert immer neue Entwicklungswerte schöpft. Da tritt Beethoven in die Entwicklung ein.

Beethoven ist nicht ein sondern der Gipfel der abendländischen Musikgeschichte. Er allein, fälschlich mit Haydn und Mozart unter dem oberflächlichen Begriffe des Klassischen vereinigt, vollendet ihre Entwicklung. Nun wir diese Entwicklung durch ihn sehen, scheinen alle Kräfte ihm zuzuströmen; was vorher Erfüllung schien, wird zur Stufe. Alle in seiner Zeit lebendigen Formen werden durch ihn umgeprägt: abgestoßen, vollendet, aufgelöst, auf neue Höhen getragen. Beethoven ist die große Synthese, welche die Entwicklung einer Kunst nur einmal erleben kann. Sein Werk ist Knotenpunkt: in ihm fließen alle Kräfte zusammen und werden entscheidend geprägt; nach ihm drängen die Linien wieder auseinander. So wie er die Entwicklungswerte vieler zusammenfaßte, konnte sein Erbe auch wiederum nur von einer Vielheit angetreten werden. Wir, die wir am Ausgang dieser Entwicklung stehen, erkennen die innere Notwendigkeit der auf Beethoven folgenden Spaltung und Auflösung. Eben so wie die sinkende Linie der schöpferischen Individualität, welche einmal zur völligen Nivellierung führen muß, wie sie sich einmal aus einer vollkommenen Gleichheit erhob.

Das Ablaufsgesetz der organischen Entwicklung ist die Welle. Gegenpole stoßen einander mit Heftigkeit ab und sind dennoch zutiefst durcheinander bedingt. Die Summe ihrer Werte ergibt eine unverletzliche Einheit. So stehen die großen Phasen des Stilablaufs gegen einander: Monteverdi gegen Lasso, Haydn gegen Bach. Das Gesetz des Werdens und Vergehens aber liegt in dem Schwingungsgrad der Welle. Als zum ersten Male bei der Ablösung der einstimmigen Vokalmusik durch die Mehrstimmigkeit zwei gegensätzliche Stilprinzipe aufeinandertrafen, war die Kraft des Umschlagens so gering, daß beide Ausdrucksformen noch lange neben einander bestehen blieben: die Einstimmigkeit unmerklich verwelkend und endlich im Meistergesang von innen heraus verdorrend, die Mehrstimmigkeit aber zu immer neuen Höhen erblühend. Bei dem späteren Übergang in die Einstimmigkeit um 1600 veraltet die Literatur eines Jahrhunderts in kurzer Zeit. In Beethoven stehen wir auf dem Gipfel der Intensität: barocke, klassische und roman-

Abstoßung umspannt und überwunden, verschmolzen und
Damit scheint eine Einstellung zu ihm gegeben.
ndertfach gezeichnetes Bild soll nicht wiederholt werden.
hrzehnt zu Jahrzehnt sich verschiebender Perspektive wurde
n, von den Zeitgenossen an, welche Einzelheiten zusammen-
is zu uns, die wir seinen Weg immer mehr, meist allzu
als Einheit erschauen. Und wie Abstand und zeitliche Ent-
ein wechselndes Bild schufen, so schillerte dieses Bild auch
e verschiedene Blickhöhe der Betrachtung in bunter Viel-
. Ehrfurcht suchte ihn scheu und vergeblich, Frivolität
ienhistorie verunreinigte seine Züge, zünftige Wissenschaft
n als schlechten Bürger seiner Zeit und als Vollender über-
r Gesetze, Plattheit zog ihn zu sich herab, und unreife
t umgab ihn mit dem süßlichen Schimmer der „Mond-
ate".
ehr noch als sein Wesen entzog sich uns bislang der Kreis,
gendes Symbol die Summe seiner Werke ist. Man hat sie
nt, verglichen und periodisiert, gedeutet und mißdeuet.
h blieb man dabei meist geblendet durch den Glanz und
der Erscheinung und vergaß zu suchen, wofür das Werk
nbild ist. Aber wo man es erkannte: das Menschentum
thetischen Zeit oder die kosmische Physiognomie seiner
e, fehlte die Verschmelzung der Erkenntnisse zu der großen
welche durch sie gegeben ist. Allein die stilgeschichtliche
ng ließ die einzigartige Spannweite seiner Entwicklung
eren erste Zeit von dem Geiste des Barock bis zur fein-
nen Ornamentik des Rokoko getragen wurde, deren mittlere
llein die große Linie fand, um deretwillen man ihn klassisch
urfte, während ihre Spätzeit einen wesentlich romantischen
t nur begründete, sondern bereits bis zu letzten Möglich-
eiterführte. Einzelne Züge seiner letzten Werke ragen weg-
n das Suchen unserer Tage hinein. So sind die ihn suchten,
vieder der Gefahr erlegen, nur Teile von ihm zu sehen,
n die Teile, welche ihrer eigenen Einstellung entsprachen.
ilgeschichtliche Erkenntnis barg eine zweite Gefahr: sie
statt zu verbinden, und legte auseinander, wo es sich gerade
mmenfassung handelte. Eins fehlte daher dem Erkennen:

die Synthese. Diese muß zum Ziel der folgenden Gedank
oben werden. In ihrer Erkenntnis liegt die Begründung de
osen übermusikalischen Werte Beethovens. Man hat den I
vert seiner Entwicklung, seine Bedeutung ahnend, mit der Fre
dee verbunden und auf Kant und Schiller verwiesen. Do
iese Idee nur den Wert eines Symptoms. Man muß tiefer s
ie Endsumme, der kulturtragende Faktor ist Beethovens En
ung selbst. Nicht nur als Raum in ihrer synthetischen Umspa
ntgegengesetzter Werte sondern vor allem als Kraft: in ihrer
aften, von letzten Zielen aus sich immer von neuem aufschw
en Höhe. Nie hat vor oder nach ihm ein schaffender Musik
Entwicklung von annähernder Weite und Höhe durchlebt.
Sie ist eine Entwicklung des Werkes aber nicht des Men
Nur anfangs sind beide identisch. Dann vollzieht sich ein
vicklung vom Menschen fort. Dieser tritt abseits. Er is
nehr ihr Träger sondern ihr Medium. Jene Verschm
on Leben und Werk, von Substanz und Idee, welch
Musikern des 18. Jahrhunderts bis Mozart eine Selbstverstä
eit war und welche Goethe in so hohem Maße eignete, fehlte
oven völlig. Wohl ist dumpfe Ahnung in ihm aber nicht
eine Briefe, seine Konversationshefte, seine Tagebücher schv
Und das nicht nur aus Scheu vor dem Ausdruckswert des V
ie er stark empfand, oder Unbeholfenheit. Auch wenn sicl
unge einmal löste: nie greift er über in jene Sphäre tiefer dr
er Gewalten, die ihn trugen. Gerade was er ausspricht, zei
icht die Schleier waren, welche ihn vor sich selbst verb
ügung und Instinkt lassen die äußere und innere Forderung
usammentreffen. Nicht immer. Es bleiben Dissonanzen v
chlachtsymphonie und die Gelegenheitskantate „Der glo
ugenblick“ zwischen der Achten Symphonie und der Ha
laviersonate. Und seine Stellung zur Oper, sein Ringen un
nd Programm, welches bis zuletzt in einer Linie verläuft,
ne deutliche Sprache.
So wird sein Werk zum einzigen Symbol einer Entwic
velche nun aufgezeigt werden soll. Eine unter diesem Ge
unkt angestellte Betrachtung (weit entfernt von aller Monog
nuß lückenhaft bleiben. Nur ein Teil der Werke Beethovens

en Händen früherer Generationen übernimmt. Nicht alle
rmen konnten ihm gleichmäßig zur Schale werden. Selbst
hr oder noch nicht von lebendigen Kräften getragen lagen
l Lied aber teilweise auch das Konzert und die Kammer-
it Bläsern gleichsam auf einem toten Strang. Diese Gat-
onnten nur Ausgang für ihn sein oder Durchgang; ihnen
Kraft herrschend wie bei der Bläsermusik oder vergeblich
vie bei der Oper gegenüber.
mittelbaren Trägern der Entwicklung werden die großen
n Instrumentalformen. In ihren drei gegensätzlichen Aus-
en: Klaviermusik, Symphonie und Streichquartett liegen
ntlichen Kräfte beschlossen und gelangen zu entscheiden-
ungen. Eine Symphonie Beethovens wiegt als musikalischer
rt schwerer als das instrumentale Gesamtwerk einer Schule
der 18. Jahrhunderts.
ne Entwicklung als lebendige Ganzheit zu sehen, ist es
re gegensätzlichen Werte herauszustellen. Diese Gegen-
l Kraftzentren der Entwicklung, Brennpunkte, unter denen
hgeartete Werke als Erscheinungsformen eines Willens oder
aft zusammenfügen. Solche Brennpunkte sollen aus der
und Physiognomie der entscheidenden Werke abgelesen
Der Weg zu ihnen führte von einem Erleben des Werkes
ne phänomenologische, von Ichbeziehungen absehende
Die so gefundenen Kraftzentren aber ordnen sich syn-
zur Einheit und werden zu Funktionen der Entwicklung.
erauslösung der einzelnen Entwicklungsphasen ist nicht
rung. Ihre Basis ist nicht ein chronologisches sondern
es Ablaufsgesetz. In ihren Endpunkten fallen freilich beide
usammen. Aber gerade die Ablaufsform der Welle erklärt
ge Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Erscheinungen und die
itige Durchdringung der Kräfte. Immer gibt es Früh-
elche ein späteres Entwicklungszentrum mit rätselhafter
nenheit vorwegnehmen und Rückblicke, welche sich einer
rchmessenen Atmosphäre gleichsam von einer Höhe herab
n erinnern.

Das erste große Kraftzentrum Beethovens ist die *Gese*
Vie bei allen Musikern des 18. Jahrhunderts wird die Kulturs
n welcher er aufwächst, zur Basis seiner künstlerischen Entwi
)ie Beziehungen zur Umwelt werden zum Nährboden seiner
nfangs in den beengenden Kreisen des Handwerks, späte
arbig erstrahlend in den wechselnden Beziehungen zur Gesel
n engerem Sinne.

Beethoven entstammte durch zwei Generationen einer m
chen Handwerkerfamilie. Durch den Großvater, den Kapell
.ouis van Beethoven, der das Handwerk bis zur Meisterstufe
nessen hatte, war eine Tradition gegeben. Sie setzt sich
'erson des Vaters, des Hofmusikers Johann van Beethoven nic
3eethovens erster Entwicklung fehlt jede Tendenz nach obe
velcher das sich im gleichen Milieu abspielende erste Wa
Aozarts getragen wurde. Seine handwerklichen Fähigkeiten
nsystematisch und anfangs gewaltsam gesteigert; vereinzelt
uche, über die gegebenen Schranken hinauszudringen,
nißlingen. Er ist Organist und Bratschist; er spielt mit d
ahren „sehr fertig und mit Kraft das Klavier“, wie sein erste
cher Lehrer Neefe bezeugt.

Noch in Bonn wird das handwerkliche Niveau seines
urch ein gesellschaftliches abgelöst. Er selbst stößt die Tür
ie ihn einschlossen. Er findet Menschen und Lebenskrei
ein Leben tritt zum ersten Male der beschwingende Rhythn
.andschaft, welche ihn trägt. Von hier aus macht er die
'orstöße über die heimatlichen Grenzen hinaus. Sie wer
Erfolgen und weisen ihn weiter.

„Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er
önnte.“ Neefe, der diese Worte in gleichem Zusammenhar
3eethoven aussprach, zeigte damit den einzigen Weg, der de
iker des 18. Jahrhunderts zu Ansehen und Erfolg führte.
n einer vielseitigen und ständigen Berührung mit der Gesel
n der pianistischen oder sonst musikalischen „Ergötzung“ (e
akteristisches Wort dieses Jahrhunderts!) einer besitzenden
chicht, in der Vorführung eigener Werke vor exklusivem

hließlich in der Unterweisung aristokratischer Dilettanten.
ts äußeres Leben liegt in diesem Verhältnis des Künstlers
llschaft noch vollkommen beschlossen. Beethoven durch-
re Bindungen, freilich erst nachdem er mit allen Kräften
ntwicklung durch sie hindurchgegangen ist. Seine Über-
 nach Wien ist mehr als eine bloße Veränderung des Zen-
sie ist das Symbol höchsten künstlerisch-gesellschaftlichen
ungs. Beethoven gehört dieser Gesellschaft innerlich an;
hm nicht nur vertraute Notwendigkeit sondern Lebens-
ig. Sie gibt seinem Leben Rhythmus und Farbe. Wir haben
 des unverstandenen einsamen Schwärmers ersetzt durch
gefeierten Virtuosen, der in den ersten Salons der Wiener
aft heimisch war und von Triumph zu Triumph schritt.
nstrument der Gesellschaft war schon im 18. Jahrhundert
ier. Es hatte die Laute völlig verdrängt und war zum uni-
Ausdrucksmittel geworden. Seine technische Vervollkomm-
chte es mehr und mehr zum Ausdruckswert, nachdem es
nur füllendes Akkordinstrument gewesen war. Generationen
nponisten haben um die Erschließung seiner Ausdruckswerte
. Seine lineare Gestaltungskraft war von Bach auf die
erreichbare Höhe geführt worden. Da zeigte Philipp Emanuel
ß man auf dem Cembalo auch „singen“ konnte. Die tech-
Möglichkeiten wuchsen; Farbe und Kantilene traten in den
und. Das Klavier wurde zum willigen Träger konzer-
 Virtuosität und improvisierender Phantasie.

em Begriff der Improvisation ist das Wesen des General-
ters gegeben. Die aufgezeichnete melodische Linie war
ben so wie der Baß als Träger einer improvisierten freien
ng. Diese Form der Improvisation schwand in der zweiten
es 18. Jahrhunderts, nachdem durch sie der Ausdruckswille
nponisten einer gefährdenden Willkür der Reproduktion
fen war und schaffender und reproduzierender Künstler
tige Identität aufgegeben hatten. Aber eine andere Art der
ation war geblieben: das ungebundene Spiel einer schöp-
 Phantasie. Ihr Ausgangspunkt war ein gegebenes, auf-
 oder selbst gefundenes Thema, um das improvisierende Ge-
immer neue, immer kühnere Variationen rankte.

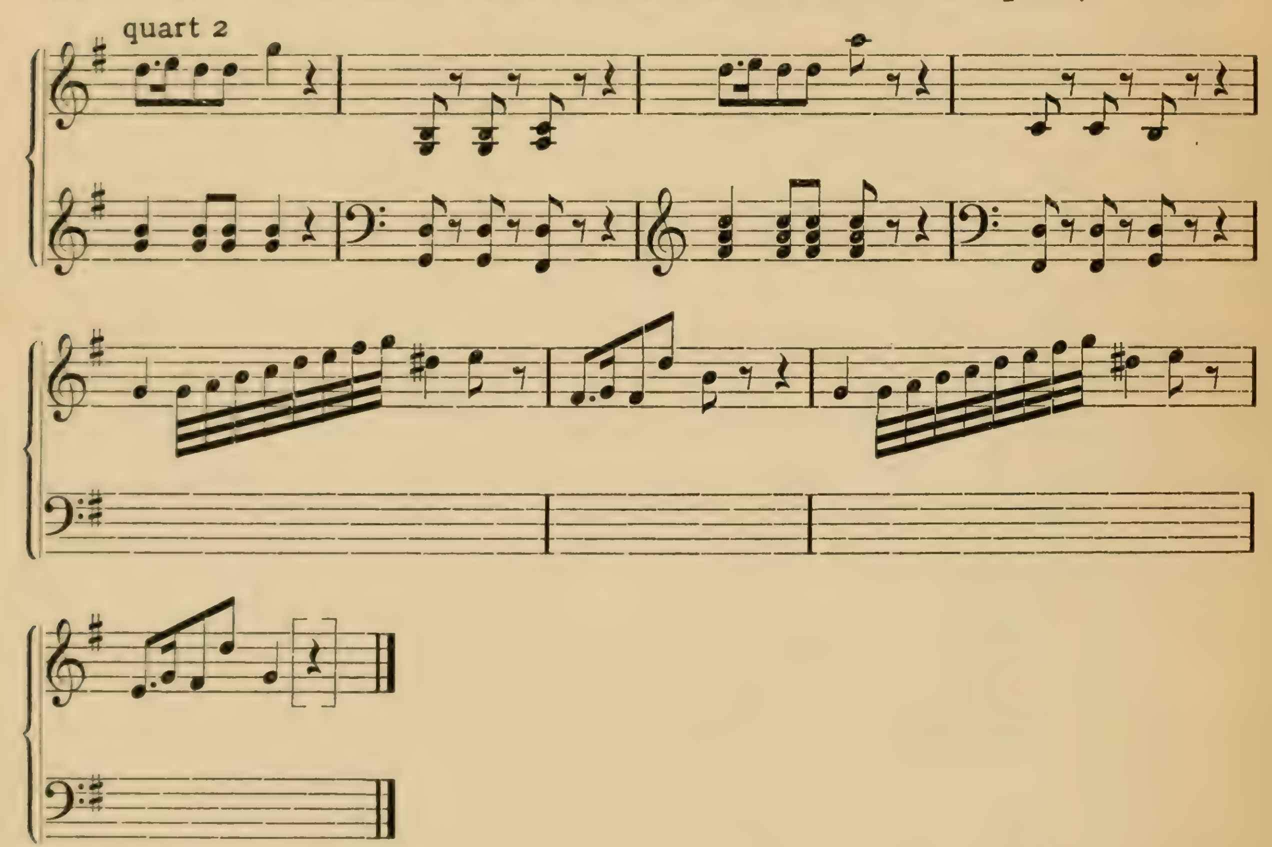
Beethoven war schon früh Meister solcher Variationen
aren ihm der erste Ausfluß dunkler schaffender Kräfte.
eitgenossen bewunderten den unerschöpflichen Reichtum, die
nd die vorstoßende Kühnheit seiner Improvisationen. Diese w
ım zum Instrument seiner Stellung in der Gesellschaft, welc
e mit dem Geschmack eines verwöhnten Kenners reagierte.
o kommt es, daß wir noch Beethoven mehrere Male im
reit mit andern berühmten Pianisten seiner Zeit auftreten
iese Wettkämpfe fanden vor dem Forum und Urteil de
llschaft statt, welche dem Spieler die Palme verlieh,
unst der Improvisation den andern übertraf. Sie sind ein
lang des mittelalterlichen „Jongleur", des ersten Typus des
usikers, letzter Widerhall alter Gauklerspiele, deren gehe
olle Kräfte die Legende wie bei Tartini mit übersinn
ächten verband.

In der Improvisation waren produktive und reproduktive
ıtiefst verbunden. Das Kunstwerk des Generalbaßzeitalte
eischgewordene Improvisation. Denn es war eine gesellscha
ngelegenheit. Seine Wurzel und sein Ziel war die Geleg
einer Aufführung. Das gibt seiner Gedanklichkeit jenes Unb
erte, bei aller Feinheit und Lebenskraft Skrupellose, von de
iese Werke getragen werden. Und das gibt seiner Diktion
as zierliche oder steife Pathos; in ihren Passagen und Ma
eflektieren Kerzenschimmer und Spitzenärmel.

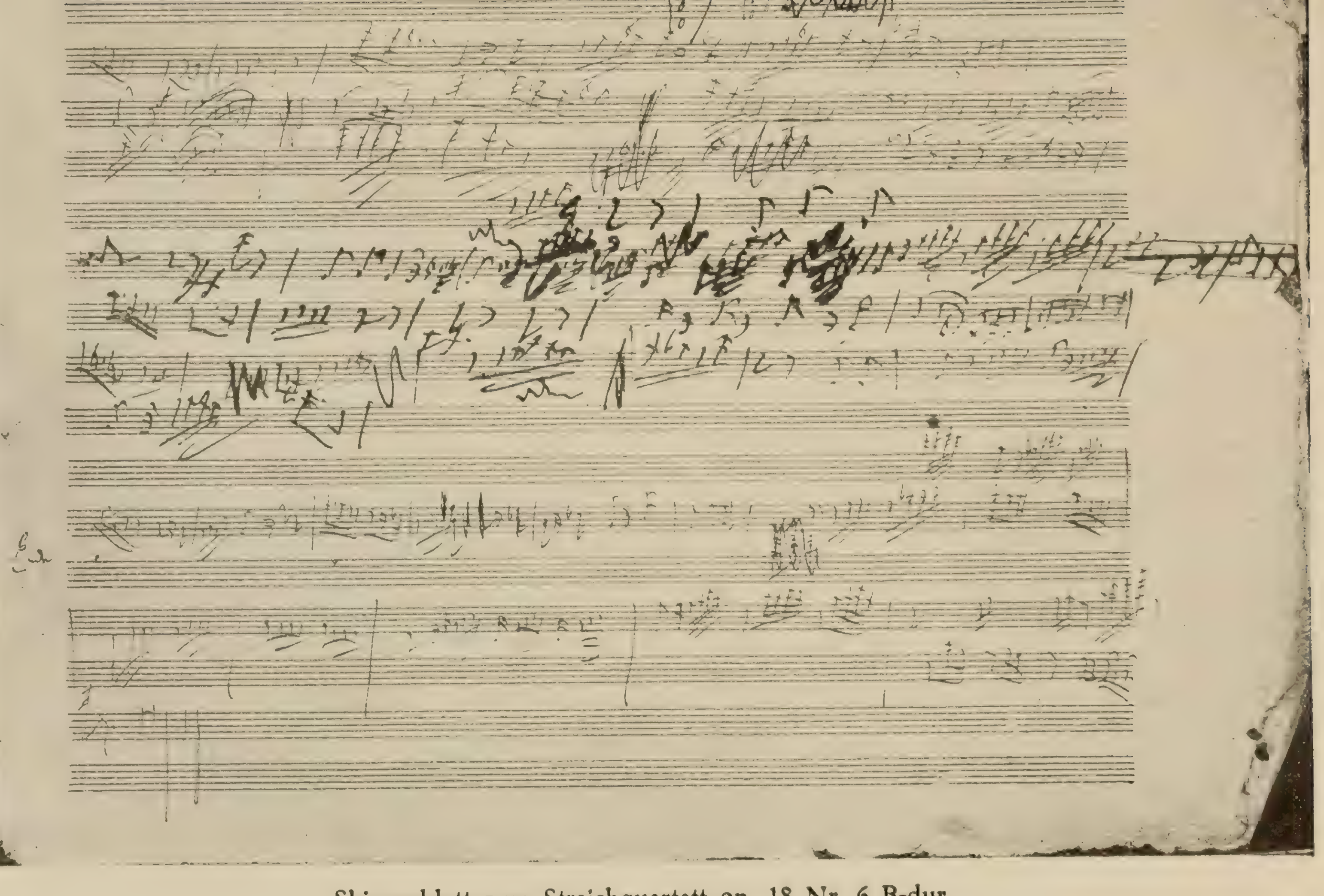
Beides ist in dieser Zeit auch Beethoven zu eigen. Der Zw
hrige beginnt etwa da, wo (eine Generation vorher) der dreißig
aydn gestanden hatte. Was er aufschreibt, sind Ausschnitte
endlichen Improvisationen: die zahlreichen Variationsreihe
eliebte Opernmelodien, über eigene und gegebene Themen
och lange geübte Gewohnheit) sind Zeugnis hierfür. Die
onatinen von 1792 stehen auf dem seelischen Niveau Cle
nd Diabellis und haben alle die vorwärts weisenden Züge ve
elche die Es-dur und besonders die f-moll Sonate des Dre
hrigen (Kurfürstensonaten) bereits trugen. Freilich waren
iederungen Durchgang. Aber der farbige Glanz des Salon
och auf dem „Komplimentierquartett" seiner ersten Streic
ettreihe, nicht nur in der anmutigen Bewegung des ersten T

chenen Grazie des Scherzo und der alternierenden Ge-
keit des Finale.
eist der Gesellschaft ist in Beethovens Musik noch lange
auch nachdem er längst die Bedeutung einer tragenden
seine Entwicklung verloren hat. Das Klavier, welches
trug, stößt auch am frühesten in neue Regionen des Aus-
r. Die einmal gewonnene Haltung seiner Produktion bleibt
lange mit Ausdrucksformen verbunden, denen sie seit
hrhundert wesentlich zugehörte: bestimmten Gruppen der
nusik, besonders der Kammermusik mit Klavier und dem
emble.
der Bläsermusik eignet die Haltung beschwingter un-
tischer Lebensfreude besonders stark. Ihre Formen sind
allener Klarheit, ihre Durchführungen ein leichtes, lust-
echselspiel der Kräfte, ihre Thematik einmalig, bei aller
gskraft leicht gewogen. Von hier aus stößt auch die
nusik mit Klavier vor. Das gemeinsame Musizieren war
ein im Grunde gesellschaftlicher Faktor. Beethovens
aten sind symbolisch für die Entwicklung dieser Gattung
chtung individuell bedingter schöpferischer Notwendigkeit.
nsonate Opus 12 Nr. 2 in A-dur bezeichnet in dem Ver-
rer beiden ersten Sätze zu einander den Zusammenprall
llschaft und Individualität, der objektiven elementaren
digkeit des achtzehnten Jahrhunderts und des subjektiven
hen Ausdruckswillens des neunzehnten.
sind diesen Werken alle Reste der Improvisation ge-
n. Sie sind mit leichter aber bestimmter Hand geformt.
llkürliches ist mehr in ihnen, keine überraschenden Sprünge
tasie, kein uferloses Schwelgen in einem Reichtum sich
formender Gedanken. So scheint gerade das Wertvollste
ühzeit unwiederbringlich verloren, indem es seiner Be-
gemäß für den Augenblick geboren, auch im Augenblick
ersank. Denn wenn Beethoven Improvisationen aufschrieb,
n seine Kraft zu gestalten. Das zeigen jene Variations-
ber gegebene Themen besonders stark; fast alle sind sie
nde durchgebildet.
einer Stelle hat sich der Geist der Improvisation bei Beet-

gesucht hat: in seinen Skizzenbüchern. In einigen von ihnen leuchtet noch ein Abglanz der Fülle, welche ihn bedrängend umgab. Hier sind die Skizzenbücher seiner ersten Streichquartette von wesentlicher Bedeutung. In ihnen stoßen Improvisation und Gestaltung zusammen. Die Gestaltung siegte und schuf die sechs Quartette, die, in Opus 18 vereint, ein klares Bild davon geben, wie groß der Raum und Inhalt seines Schaffens in dieser Zeit bereits geworden war. Aber die Skizzenbücher von 1798 und 1799 sind voll von ungenutzten Entwürfen. Sie zeigen die Hand, die nun mit der Feder ebenso improvisiert wie mit dem lebendigen Ton. Während er noch am ersten Quartett (Nr. 3 in D-dur) arbeitet, bedrängt ihn das Thema eines zweiten (welches der Interpret der Skizzenbücher G. Nottebohm nur in seinen beiden Anfangstakten mitteilt, um an die Überschrift einen Prioritätsbeweis zu knüpfen):



Beethoven ließ dieses Thema wieder fallen. Es wog zu leicht für den Ausdruckswillen der neuen Kräfte, die sich im Streichquartett regten. Es ist eine reine Spiegelung der gesellschaftlichen Atmosphäre seiner Frühzeit: stilisierte musikalische Konversation

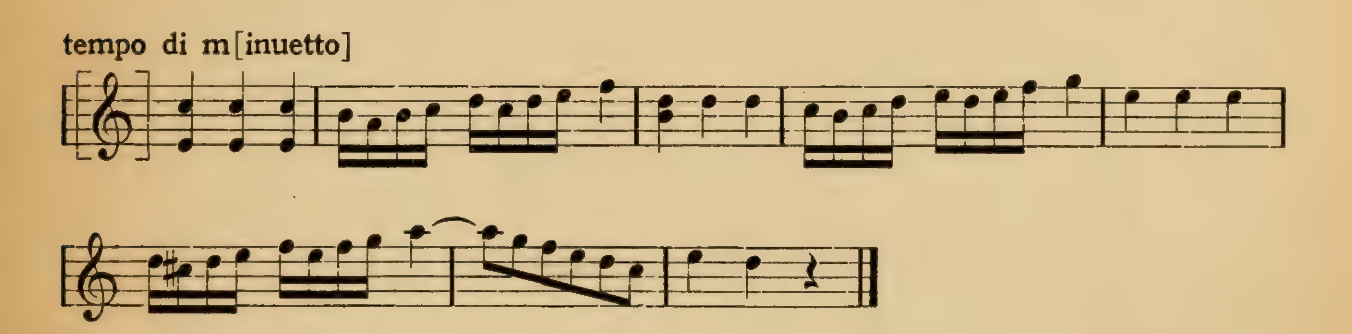


Skizzenblatt zum Streichquartett op. 18 Nr. 6 B-dur



in dem sich Takt für Takt vollziehenden Wechsel von Rede und Gegenrede, Frage und Antwort, auffahrender Bewegung und anmutiger Beschwichtigung, alles durchtränkt von der hüpfenden Leichtigkeit, der pulsenden Kraft und der gebundenen Grazie eines vergangenen Jahrhunderts.

Noch ein zweiter Gedanke soll aus jener verborgenen Fülle lebendig gemacht werden. Er steht in demselben Skizzenbuch an späterer Stelle und blieb bislang unbeachtet; ein Menuett von der gleichen stilisierten und dennoch aufs höchste beweglichen Anmut des Rokoko:



Die Andeutung eines vierstimmigen Satzes im ersten und eines Basses in den folgenden Takten lassen erkennen, daß auch dieses Thema wohl im Zusammenhang eines der Streichquartette konzipiert wurde. In seiner Linie und Formung im Augenblick seines ersten Auftauchens absolut vollendet, hätte es dem Pianisten eine Grundlage für ein reizvolles Variationsspiel gegeben. Der Komponist ließ es achtlos am Wege liegen. Wir aber nehmen es als ein Zeugnis seiner uns auf immer verlorenen Improvisationskraft, die aus quellendem Reichtum mühelos immer neue, fein geschliffene Gebilde einer unerschöpfbaren Phantasie heraufbeschwören konnte.

Die Gesellschaft als bedingende Kraft wurde in der Entwicklung Beethovens bald überholt. Als Schale blieb sie bestehen. Beethoven hat sich nie von ihr gelöst und wenn er sich auch als Schaffender immer weiter von ihr entfernte, blieb er ihr doch als Mensch verbunden und suchte immer von neuem Befriedigung in ihr. Er gibt dieser Beziehung auch später musikalischen Ausdruck. Gelegenheitswerke wie Kantaten oder die Schlachtsymphonie bleiben bis in sein Alter hinein gesellschaftlich bedingt. Oder er wählt (gerade

n den letzten Jahren) das Lied und seine von selbst gegebe
ellschaftsform: den Kanon zum Symbol dieses Verhältnisse
st von tiefer Bedeutung, daß er selbst seine Kanons mit Epigr
ergleicht.

Auch für seine andern Werke bleiben die äußeren Bin
ler Gesellschaft. Wir verstehen es heute kaum mehr, daß e
Große Messe für den Erzherzog Rudolf und drei seiner
Streichquartette auf Bestellung des Fürsten Galitzin schrieb
ür fünfzig Dukaten. Einer ausgebrannten Mauer gleich r
Form noch auf, als der Geist längst zu beschwingenden
ntwichen war, Denkmal einer früheren Entwicklungsstufe,
wischen dem Kunstwerk und der umgebenden Welt die b
ende Wechselwirkung lebendiger Ströme bestand.

ELEMENTE

Was nun folgt, ist eine Reihe von Offenbarungen, welche
erer Gesetzmäßigkeit einander ablösen. Jede von ihnen gibt
Entwicklung ein neues Zentrum und wird zur Lichtquell
velcher seine Werke nach der Intensität ihrer Erscheinung
lrungen, gespeist oder bestrahlt wurden. Die erste dieser
Offenbarungen ist musikalischer Art: es ist das *Elementar*
eine Musik über die gesellschaftliche Bindung der Frü
inausführt. Sie wird rein, wird von einem Niederschlag de
velt zu einem Kräftespiel der Elemente.

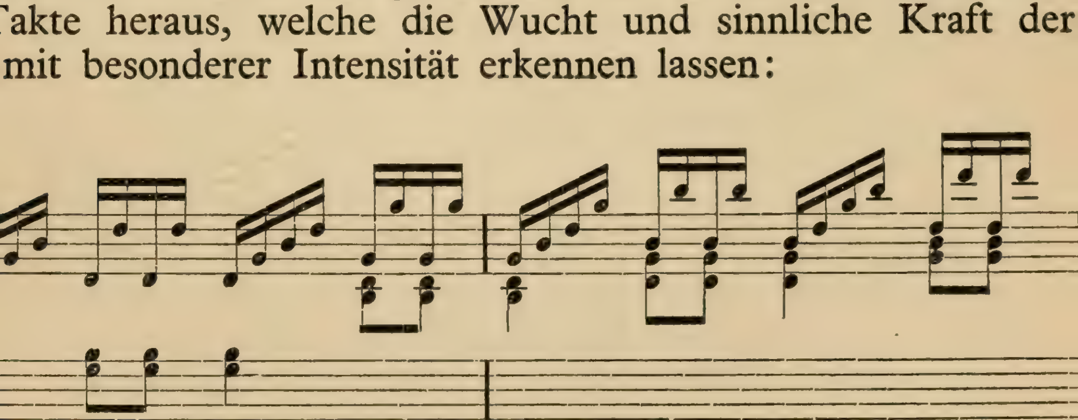
Ihre äußere Physiognomie erscheint auf den ersten Blick
erändert. Ihre Form blieb unberührt, ihre Ablaufsfläche
vohnten Grenzen. Nur ihre Tiefe ist eine andere geword
ntensität der Auswirkung von Melodie und Rhythmus h
ervielfacht. Wirkung, Blick auf den Hörer, Konzessionen
Geschmack verschwinden. Die Elemente werden ihm zu
Urkräfte erscheinen. Eine fröhliche Wissenschaft überkomm

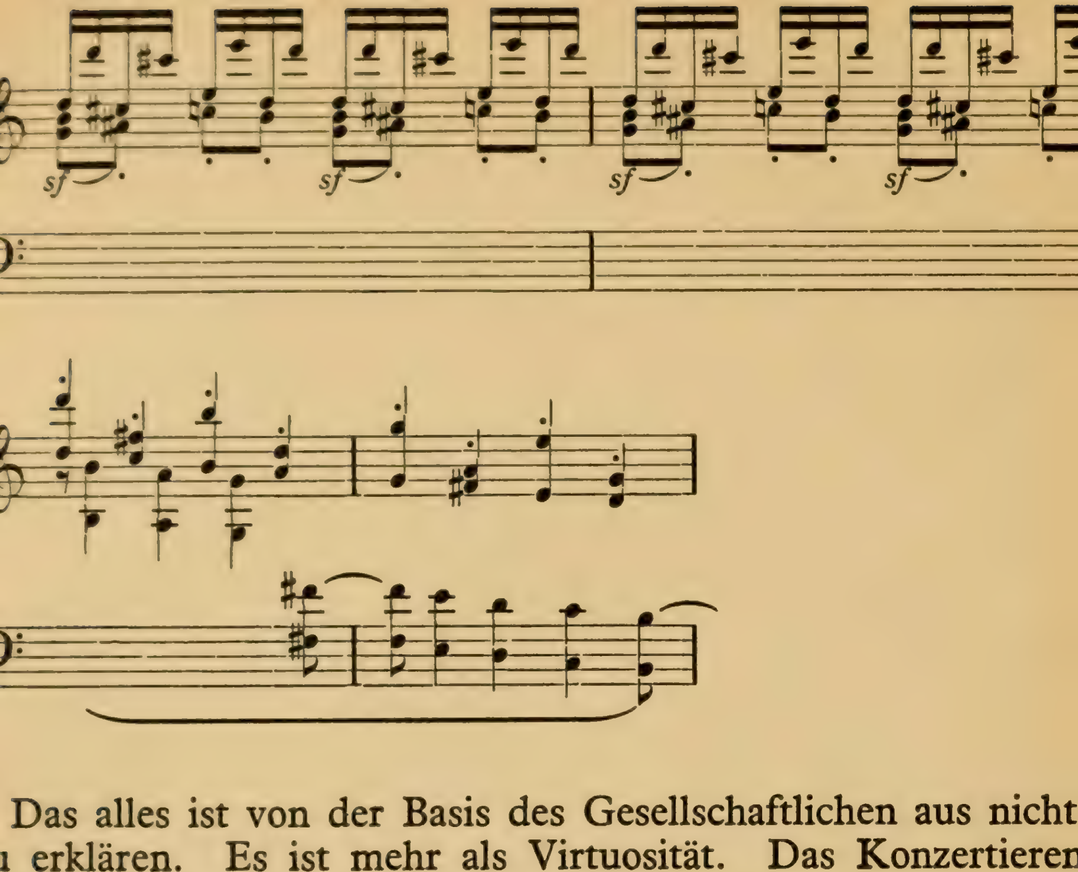
Die hierher gehörigen Werke lassen sich nicht eindeutig abg
Eine langsame Entwicklung vollzieht sich mit wachsender Int
hre Erscheinungsformen, teilweise durchdrungen, mit den

ung mit neu erschlossenen Ausdruckswerten auf. Diese
er inneren Entwicklung Beethovens ist mehr als alle andern
den.

och ist sie auch mehr als ein Übergang. Die elementare
t in der Urgewalt ihrer Offenbarung ein wundervolles Er-
ieser Jahre. Für Beethoven in Wahrheit ein Stürmen und
, das alle Fesseln zerbricht. Es ist die Zeit, in der Knospen
und Frühjahrsstürme die spielerische Rokokoornamentik
einem Ende zuneigenden Jahrhunderts hinwegfegen. Als
usik viel später wieder in die elementaren Gründe des Kos-
hinabtaucht, ist es keine Rückkehr sondern eine Vollendung.
er sind es irdische Elemente, deren Kräfte ihn stoßen und

usikalischen Ausdrucksformen dieser Stilwandlung offenbaren
on in den Werken, die Beethoven nach der Pause seiner
Viener Jahre veröffentlichte. Die Kräfte, welche nun lebendig
erscheinen in großer Reinheit in der dritten der Haydn
eten Klaviersonaten Opus 2 in C-dur. Schon hier sind alle
en überwunden. Das Thema ihres ersten Satzes mit seinem
digen Rhythmus und seiner aufschlagenden Endung ist
de Kraft, das Thema des letzten ist steigende Masse. Die
re Intensität des ersten Satzes zeigt sich auch in seiner
schen Beschränkung: der immer wieder ihr Zentrum um-
en Apotheose des C-dur, welche nur episodisch unter-
wird. In diesem Satze pulst eine Kraft, welche die neue
nell aufleuchten läßt: vorstoßende Bewegungen, in Terzen
kten klanglich gebunden, synkopische Rhythmen, konzer-
gelöste Akkorde. Ich greife aus dem ersten Teile des Satzes
Takte heraus, welche die Wucht und sinnliche Kraft der
mit besonderer Intensität erkennen lassen:





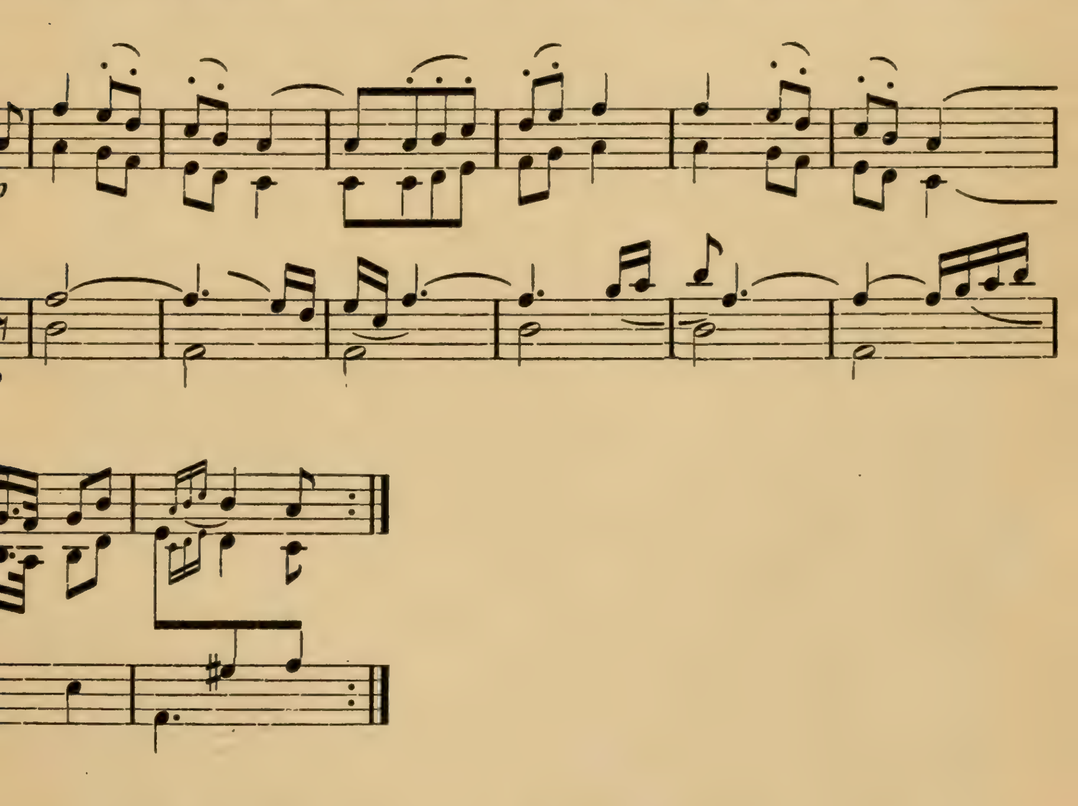
Das alles ist von der Basis des Gesellschaftlichen aus nicht
ı erklären. Es ist mehr als Virtuosität. Das Konzertieren
cht mehr Zweck sondern Mittel.

Ähnlich geartete Werke runden das Bild. In der A-dur S
erselben Reihe erscheinen die gleichen Kräfte geformter.
hema der ersten Violinsonate in D-dur ist in hohem Grade
olisch: nach scharfer rhythmischer und klanglicher Fixierur
onart entsteigt der Tiefe eine unaufhaltsam aufwärts drän
ewegung. Vom Klavier ausgehend gleitet sie in die Violine
nd steigt mit elementarer Kraft durch drei Oktaven. Eine
inie kehrt bei Beethoven ohne ausgeprägten Affekt erst zehn
päter wieder und gemahnt an die mittleren Streichquartette

Auch hier sind es die Quartette Opus 18, welche, das erste
ehnt seines Schaffens zusammenfassend, diese Werte in eine
onders reinen Formung spiegeln. Schon das zeitlich erste in
t elementar in der großen, frei schwingenden Linie seines
hemas. In weit vorausweisender Eindringlichkeit aber leucht
raft seiner Sprache in dem Andante cantabile des A-dur Qu
ıf, zu dem Beethoven sechs Variationen geschrieben hat. V

n notiert das Thema dieses Satzes in dem Skizzenbuch
in folgender Gestalt:

Fassung enthält bereits alle wesentlichen Merkmale des
die elementare Kraft der Sextenfolgen und die diatonische
g. Aber der Gedanke zeigt noch alle Bindungen des ersten
: schwerflüssig in der doppelten Wiederkehr des ersten
äußerst gebunden in der Formgebung (durch die betonte
des Vordersatzes) haftet er am Boden. Beethoven elimi-
einer endgiltigen Fassung vor allem den ersten Nachsatz:



ering sind die Änderungen im Verhältnis zu der inneren
ng beider Gedanken. Dieses Thema zeigt die erreichte
Es ist elementar, rein im höchsten Sinne dieses Begriffs.
m ist gelöst: ohne Grenzen gleitet die Linie auf und nieder-

us eigener Kraft, raumlos, schwingend, getragen von dem
chen Wohllaut der Konsonanz, getönt durch die sonore
tändigkeit der Bratsche.

Der erste Entwurf trägt eine schwer zu entziffernde Übers
ottebohm, welcher ihn mitteilt, liest „Pastorale“. Auch
on tiefer Bedeutung. Beethoven gebraucht diesen Begriff z
useinander liegenden Zeiten aber immer in gleichem Sinn
ehört zu den substanziellen Deckbegriffen, hinter denen sich d
er Erklärung unzugängliche Urkräfte verbergen. Pastorale be
atur, Natur aber bedeutet ihm, wie später am ersten Sa
echsten Smyphonie gezeigt werden soll, das Walten kosmischer
ie Beziehung des Menschen zum All im Sinne von Goethes „
ned“. So wird dieses Thema zum reinsten Ausdruck der i
oven schaffenden Elemente, die sich schon hier von allen
ungen zur Welt und zur Materie völlig lösen.

Eine ähnliche Bedeutung beanspruchen die Variationen
hemas. Sie entfernen sich stilistisch weiter vom Thema als
ariationen dieser Zeit. Bedeutsamer aber wird die inner
ernung. Der eigenwilligen Polyphonie der ersten Variation
ie konzertierende Linie der zweiten gegenüber, der sin
langfülle der dritten die seltsam fremden, fahlen Harmoni
ierten. Die fünfte Variation wieder wird zum farbigen, klin
usdruck buntesten Lebens, die sechste führt das Thema
undener Liedhaftigkeit zu seiner Urform zurück, in der
lingt.

Man wird hier vergeblich nach dem einenden Band such
pätere Variationen zu Trägern einer sinnvollen Entwicklung
ber man wird in dieser Zeit an keiner andern Stelle eine d
ebensfülle finden. Fuge und Konzert, strömende Farbe u
ezogene Linie, überschäumendes Leben und erhabene Fe
lle Töne klingen an, alle Farben liegen auf der Palette ber
lemente sind geschichtet und harren der formenden Hand

Neue Zeichen erstehen. Die Elemente werden zu Kräften
egenkräfte zum Kampfe gegenübertreten. Die Sonate wi
rama, die kämpfenden Elementarkräfte zum ersten und
hema oder zu Vordersatz und Nachsatz. Linie steht gegen
iatonische Gelöstheit gegen geballte Akkordik, Kraft gegen

voll von gestauter Kraft, wird zum Träger einer einheit-
twicklung, welche sich über den ersten Satz hinaus fort-
ch sie ist elementar, ihre Träger sind musikalische Kräfte.
t der Wille des Schöpfers, der die Formen zersprengt,
nter die Urkraft der Elemente.

DER MENSCH

chon hatte das Zentrum abermals gewechselt. Das Element,
on den Fesseln der Umwelt, vollendet in der ersten Rein-
r Erscheinung, wurde vom Sinn zur Kraft. Melodie und
s sind wie die deckenden Blätter einer Knospe; schon
te ein Neues, Höheres unter der Hülle. Nun durchbricht
ngeheurer Macht: der *Mensch.*
ven stand am Ende seines dritten Jahrzehnts. Die Hand
ubung hatte ihn lähmend berührt. Der leichte Rhythmus
n Wiener Jahre war verschwunden. Seine Seele hatte sich
chleiert. Er kannte den Schmerz. Und er gestaltete ihn.
mit einem Male den Sinn des Dämons, der sich in einzelnen
ken schon pochend gemeldet hatte. Zwingt ihn in geballten
us dem gespannter Rhythmus aufzuckend bricht. Das sind
ne: gereckte melodische Gebärden, dröhnende Schläge,
Pausen, weiche Gegenstimmen, welche übertönt werden.
e entfaltet sich. Langsame Sätze werden zu leidenschaft-
Klage. Taumelnde Bewegung, geschleuderte Sequenzen be-
n die Schlußsätze. Und der Ausdruck wird zur Gestalt.
werden zu weit ausladenden großen Bögen geschichtet.
ehr um den Geist handelt es sich sondern um die Formung.
er Stufe steht Beethoven zum ersten Male fast allein. Ver-
Spätwerke Mozarts (Klaviersonate c-moll und die letzten
nien) und Haydns (Klaviersonaten in cis-moll und Es-dur,
Quartett- und Symphoniesätze) berühren ihn. Aber was jenen
wird ihm Stufe.
ntwicklung erstreckt sich über einen langen Zeitraum und
sich in organischer, von innen heraus bedingter Steigerung.

Sie hat einen merkwürdigen Vorklang: die f-moll Klavierson
Dreizehnjährigen. Die Verwandtschaft dieser Jugendarbeit
Pathetischen Sonate wird schon bei flüchtiger Betrachtung o
Die Zusammenhänge greifen aber über eine bloße Verwand
hinaus. Hier wie dort ein aus schwerem Klang herauswach
Grave, das sich bereits hier transponiert in den bewegten Ha
einschiebt. Schon hier eine sich aus den Klangmassen de
eitungsakkorde herauslösende, über akkordischer Begleitung
quenzen ansteigende melodische Linie. Die nicht nur im
sondern auch in der Formung übereinstimmende Faktur des
Allegrothemas beweist, daß die Zusammenhänge Beethoven
geworden sind. Aber was schon in dem späteren Werke de
druck einer neuen Sprache erweckt, wird hier durch seine
hafte Vollendung zum Symbol einer unveränderlichen, alle
und Entwicklungen umspannenden Urkraft.

Diese Sonate steht in Beethovens Frühzeit allein. Erst viel
klingen ähnliche Töne auf. Es ist charakteristisch, daß sich in
Zeit unter einer Gruppe gleich gearteter Werke immer eines be
das in die Region des Pathetischen hineinragt. Das ist sch
den Klaviertrios Opus 1 der Fall, dann bei den Cellosonate
bei den Streichtrios Opus 9. Diese Werke erscheinen als Ur
der folgenden Entwicklung. Sie sind Studien in pathetische
dessen Fundamente Beethoven in der Literatur seiner Zeit v
ihre innere Wurzel ist noch nicht oder nicht in dem Grade di
wendigkeit, eigenes Erleben zu gestalten, wie in späteren W
Es scheint, daß die Tonart, deren Wahl bei Beethoven immer
ich begründet war, befruchtend wirkte. Jene Werke beze
den Eintritt in das „c-moll Problem" (wie es Paul Bekker
welcher die Symbolik der Tonarten bei Beethoven überze
bloßlegt).

Der Durchbruch erfolgt in den beiden c-moll Klavierso
Opus 10 und 13. Sie bilden den Übergang vom übernom
zum eigenen Pathos. Beiden eignet dieselbe Wucht der D
der stürmende Flug der Gedanken, der dunkle, nur vorüberg
sich aufhellende Grund und die Unmittelbarkeit in der Übertr
subjektiven Erlebens.

Die neue Sprache war eine Offenbarung und eine Gefahr

er Elemente wieder zu untergraben. Der musikalische Aus-
önend gemachtes Leben, beherrschte Form und Gestaltung.
sten eigenen Zeugnisse der Seele waren Dichtungen. Aber
ramen. Von hier aus gesehen stehen beide Sonaten auf ver-
er Höhe der Entwicklung. Schon ein Vergleich ihrer An-
eutet das Wesentliche an. In beiden Sonaten der geballte
ls Quelle für einen aufreckenden rhythmisch gespannten
In der ersten ein einmaliger, fixierter Ausdruck, ein Ruf,
ichst zu bloßer Wiederholung gelangt. In der zweiten aber
r Ausdruck zur Kraft. Statt der Geste steht hinter ihr eine
e Hand: Sequenz auf Sequenz geschichtet türmt sich die
doppelter unaufhaltsam drängender Steigerung über zwei
und entspannt sich beide Male in gelösten fallenden Linien.
leitung der Sonate pathétique stellt den höchsten Grad von
ng dar, den Beethoven auf dieser Stufe erreicht. Die von
eraus bedingte Zellteilung des Themas bei seinem zweiten
n in kantabil gelöste Linie und geballte rhythmische Kraft
erst auf die Tektonik der großen Linie. Erst mit dem Ein-
Hauptsatzes gleitet die Sprache in den abgerissenen, rha-
en Stil der ersten Sonate zurück, diesen an Intensität und
och weit übertreffend. Jagende Bewegungen, geschleuderte
ne, Fragmente von Gedanken, jäh auftauchende und wieder
nde Klänge bewirken den Eindruck ungreifbaren, taumeln-
chehens und jene Wucht des Vortrags, welche immer wieder
gkeit seiner Mittel vergessen ließ.
bloße, wenn auch noch so eindringliche Aussprache des
zes konnte Beethoven nicht genügen. Den Dramatiker
es zur lebendigen Gestaltung und Entwicklung. Gleich-
it der neuen Sprache entsteht der Zwang, sie in den Dienst
hsten musikalischen Ausdrucksform zu stellen. Dazu war
vier noch nicht reif. So notwendig es ihm, dem Improvisator,
sten Ausdruck seines Erlebens werden mußte, so logisch
daß die weitere Entwicklung dieses Ringens nicht in seiner
nusik, sondern in seiner Kammermusik zum Austrag
Hier vollzieht sich der Übergang von der Rhapsodie zum

charakteristisch, daß es sich zunächst um Einzelsätze handelt.
icht die Kraft nicht, das Formganze zu umspannen und dem

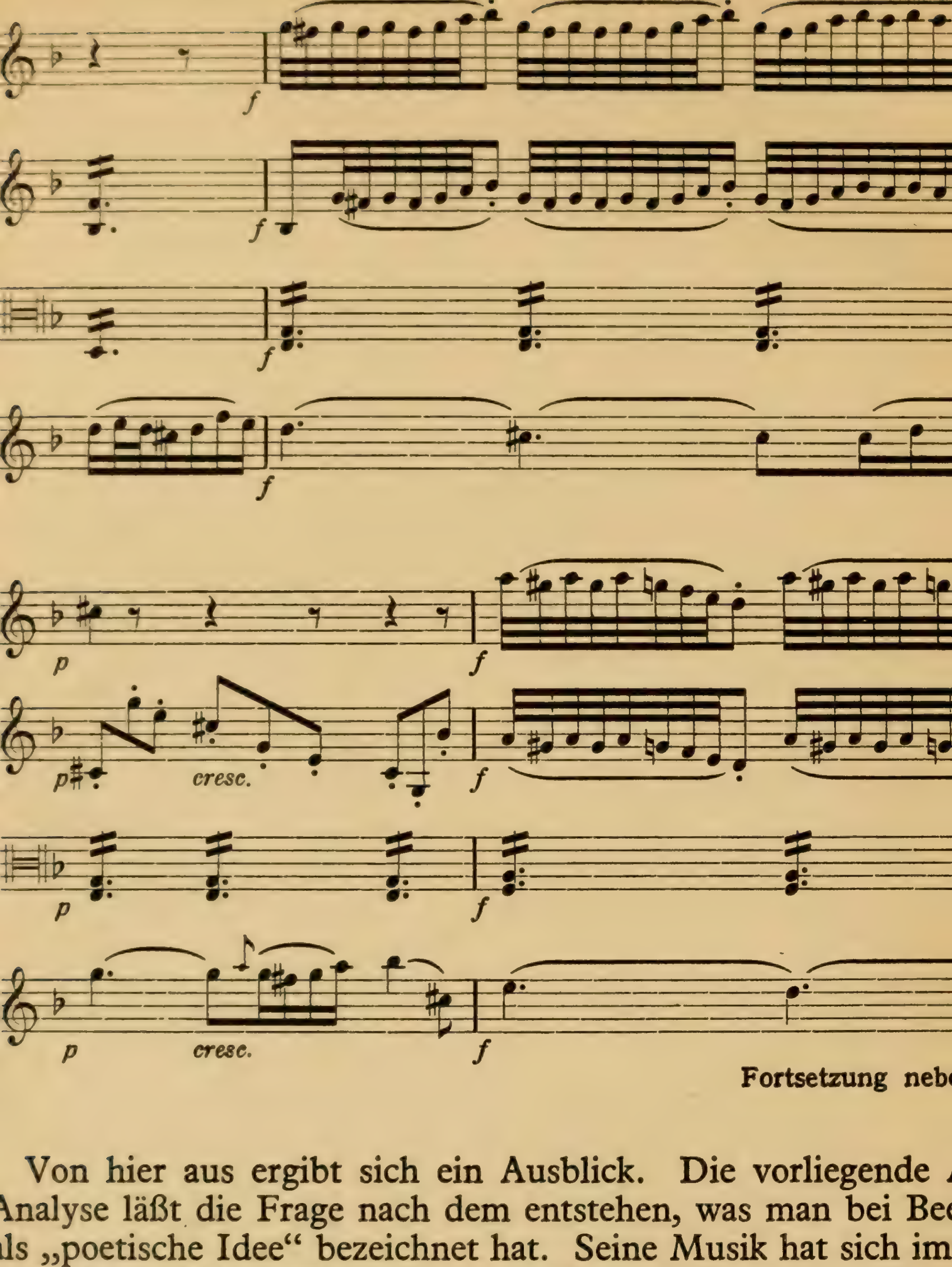
ramatischen Ausdruckswillen unterzuordnen. Zwar sind di
ehungen zwischen den Sätzen schon hier immer wieder
sgeprägt, aber ihre Quelle ist die Einheit musikalischer Elem
äfte. Jetzt brechen langsame Mittelsätze aus dem Rahmen
orm heraus und werden zu Trägern selbstbedingter subje
ntwicklungen.

Auch das ist in den Klaviersonaten vorbereitet. Einige von i
as Largo der zweiten Sonate von Opus 2 und der Mittelsat
pus 7 werden zu einsamen, innerlichen Monologen, abseit
len Grenzen der Form. Das Largo in d-moll der D-dur S
pus 10 Nr. 3 steht als zwingende Spiegelung schmerzvolle
bens neben den Ecksätzen der c-moll Sonaten, deren drän
raft durch seinen tiefen, lastenden Ausdruck ergänzend.
er wächst der Ausdruck zur Entwicklung.

Zwei langsame Sätze werden zu Symbolen dieser Entwic
e übertreffen an Kraft und Eindringlichkeit der Formung w
ndere ähnlich geartete Äußerungen. Es sind dies die Mitte
er A-dur Violinsonate Opus 12 und des Streichquartetts Op
r. 1. Von ihnen gibt die Sonate ein Bild des Werdens. Kraf
egenkraft sind Teilsätze des Themas. Die dramatischen G
tze liegen in der Richtung schmerzvoll drängender Spannun
unklen gelösten Verzichts. Die Möglichkeit, den Konflikt
nzen Satzes innerhalb der Grenzen eines Themas auszuspr
at Beethoven schon früh erkannt und sich längst von dem äu
egensatz eines ersten und zweiten Themas befreit. Neu in d
onatensatz und rein dramatisch bedingt ist die Erschei
aß auch die zweite Periode in den Nachsatz der ersten mü
uch der anfangs gelöste, dann von Klang zu Klang spanne
-dur Gedanke mündet in die gleiche müde Resignation. In i
rößeren Kurven schwingen die Kräfte aus: die kanonisc
ste F-dur Bewegung verdichtet sich zu einem neuen Höhe
er Spannung, die Rückkehr zum Thema wächst zu verni
er Entladung, immer wieder mit ermattender Kraft sich
hnend verlöschen die Stimmen beider Instrumente (rinfor
- piano — pianissimo).

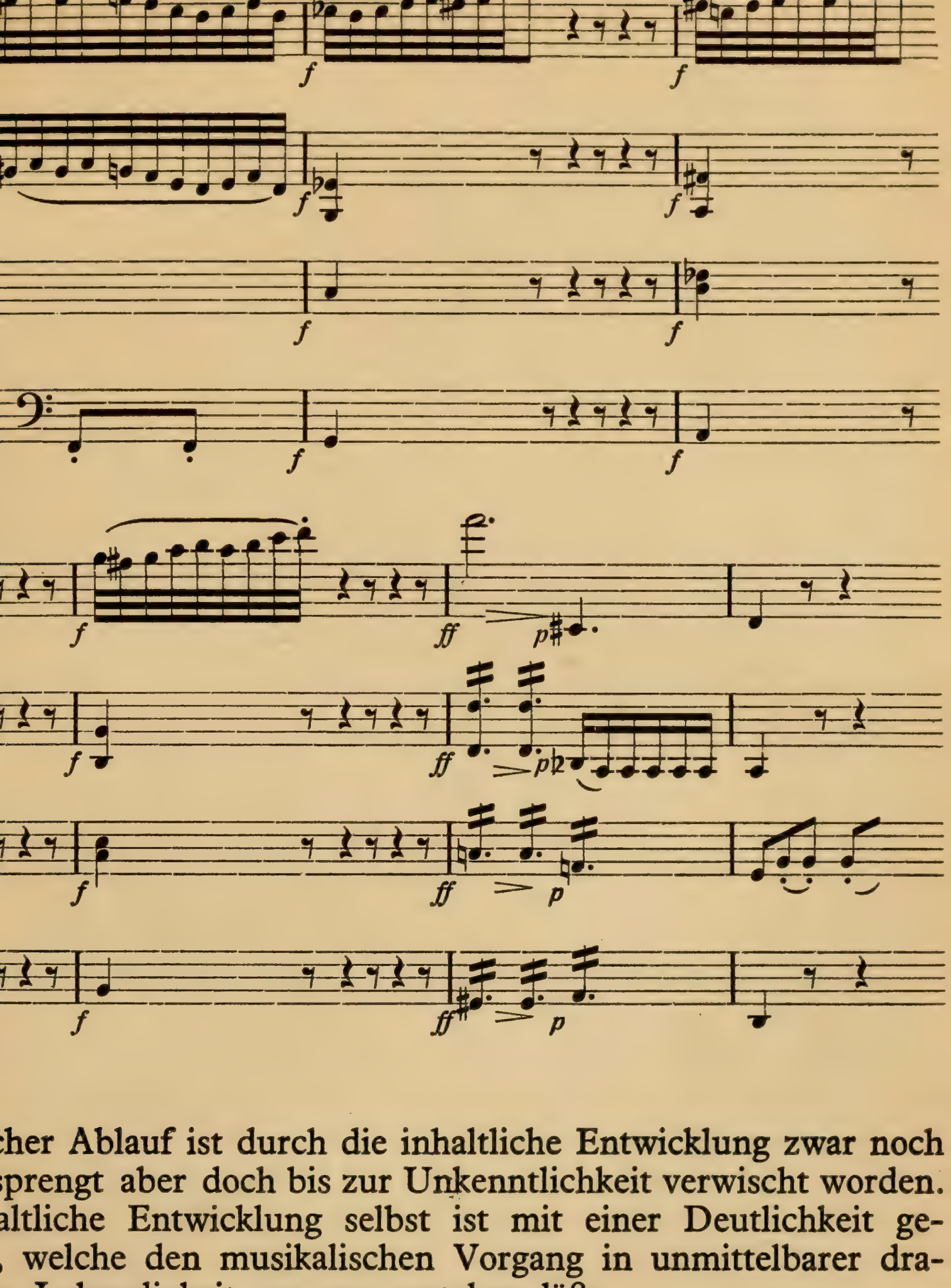
Noch tiefer führt der langsame Satz des Streichquartetts
er in dieser Zeit mit Worten sparsame Tondichter selbst

n Kraft der Entwicklung. Lichtere Gedanken bleiben epi-
Der Satz hebt sich von lyrischem Ausdruck zu drama-
Entwicklung durch Eintritt einer Gegenkraft; diese wächst
r der tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten der Musik heraus:
ichzeitigen Gegensatz des Ausdruckswillens. Die Gegen-
ne heftig gespannte auffahrende Zweiunddreißigstelbewegung
bei der Rückkehr zum Thema gleichzeitig als Kontrapunkt
en Violine. Anfangs vom Thema beschwichtigt wächst sie
elter Energie. Die dramatische Entwicklung wird noch ein-
ch lösende Episoden unterbrochen; sie sind auf gleichsam
ltem Boden von stärkster Wirkung. Die letzte Rückkehr
fang führt zur Katastrophe. Über der singenden Linie des
im Cello wächst blitzartig aufzuckend, dann in zermal-
Wucht die Gegenkraft der Violinen. Unter ihr zerbricht
ma im wörtlichen Sinne dieses Begriffs. Die Gegenkraft
Dreimal hintereinander auffahrend scheint sie auf das letzte
des Themas zu warten. Aber nur das beklemmende
en langer, lastender Pausen antwortet. In plötzlichem
i bricht der Satz zusammen und klingt in den letzten
eise ab. Ich gebe die entscheidende Stelle der Entwicklung



Fortsetzung nebe

Von hier aus ergibt sich ein Ausblick. Die vorliegende A
Analyse läßt die Frage nach dem entstehen, was man bei Bee
als „poetische Idee“ bezeichnet hat. Seine Musik hat sich im
verändert. Die harten selbst schaffenden Elementarkräfte
zum weichen Stoff in der Hand des Bildners, der objektive
kalische Inhalt zur Spiegelung subjektiven Erlebens. Der
reichte Grad von Subjektivität konnte offenbar kaum übe



cher Ablauf ist durch die inhaltliche Entwicklung zwar noch
sprengt aber doch bis zur Unkenntlichkeit verwischt worden.
altliche Entwicklung selbst ist mit einer Deutlichkeit ge-
, welche den musikalischen Vorgang in unmittelbarer dra-
r Lebendigkeit vor uns erstehen läßt.
ier eingeschlossene Problem rührt an die Grundfragen künst-
Gestaltens. So weit es von Beethoven aus gesehen werden
ßt es erkennen, daß die erreichten Lösungen nur Entwick-

ungswerte sind. Der sich selbst gestaltende Ausdruckswi
Künstlers und die elementaren Faktoren des Kunstwerk
chaffende, mit einander ringende Urkräfte. Der höchste ästh
Wert des Kunstwerks ruht in ihrer einander völlig durchdrin
Ausgewogenheit. Auf das absolute Übergewicht der Eleme
der früheren Phase der Entwicklung erfolgte mit innerer Notw
keit eine Reaktion im Sinne des subjektiven Bekenntnisses.
konnte nicht Ziel sein. Und so vollzieht sich die weitere E
ung notwendigerweise in der Richtung objektivierender Gest

Diese war freilich erst möglich, nachdem sich Beethov
Reiche des Ausdrucks erschlossen hatten. Er als erster kon
vollkommener Deutlichkeit in Tönen sagen, was er litt.
vor ihm, wie Philipp Emanuel Bach, hatten sich mit Seh
ber im letzten Grunde vergeblich darum bemüht. Erst b
kam alles zusammen: der Stoff, in der Entwicklung von Gener
weich genug geworden, um geformt zu werden, ein großes
Erleben, bedeutungsvoll genug, um in Tönen weiter zu lebe
die Hand, stark genug, um große bleibende Linien zu meiß

Aus diesem Zusammentreffen erklärt sich die überaus stark
anz, welche diese Werke Beethovens zu allen Zeiten ge
aben. Sie entspricht, an späteren Phasen der Entwicklung ge
icht ganz ihrer Bedeutung. Ihre Wirkung läßt sich etwa
von Goethes „Werther" vergleichen. Ein Durchgangswer
Entwicklung wird von Tausenden aufgegriffen. Auch hier
ine gewisse stoffliche Wirkung eine entscheidende Rolle. U
Menschentum konnte sich in der Spiegelung dieser Werke „
isch" geberden. Und wie Goethe hätte sich Beethoven von
Entwicklungswerten später absichtsvoll und vielleicht spotte
ewandt.

Hätte — wenn sich nicht auch diese Entwicklung bereits
alb seiner Bewußtseinssphäre abgespielt hätte. Schon hie
er Mensch abseits, obwohl er gerade in allen Tiefen mit dem
erwächst. Es wird überliefert, daß Beethoven bei jenem Qu
atz die Vorstellung von Romeo und Julia gehabt habe. D
oetisierenden Erklärungsversuchen reichlichen Stoff geboten.
kizze Beethovens notiert für den mitgeteilten Schluß des
ine Folge von fallenden Sekundenmotiven, dem bekannten

oupils". Uns zeigt diese Tatsache nur, daß diese ganze
ng Beethovens in den dunklen Gründen des Unterbe-
vor sich ging. Was ist ihm Julia? Wiederum nicht
eine Assoziation, einer jener substanziellen Deckbegriffe,
en sich in der Tiefe wirkende Kräfte verbargen. Und
es Seufzermotiv der Skizze instinktiv fallen ließ, erwuchs
Entwicklung des Satzes allen bildhaften Assoziationen
n einer nur von innen heraus bedingten dramatischen
eit.

ist die Frage nach dem „Programm" in Beethovens
reichend beantwortet. Auch das innere Programm: die
Beziehung seiner Instrumentalmusik zu seelischen Vor-
t für Beethoven nur beschränkte Giltigkeit. So wie es
ist, die Entwicklung der gesellschaftlich reflektierten oder
n Frühwerke von solchen Beziehungen aus zu erklären,
ch sein Werk später um so mehr von ihnen, je mehr es
punkte im Menschlichen verlierend, die Werte des Or-
oder die reinen Höhen kosmischer Offenbarung sucht.
stößt das Programm nicht von sich, aber er wächst weit
naus, wie er auf dieser Entwicklungsstufe in es hinein-

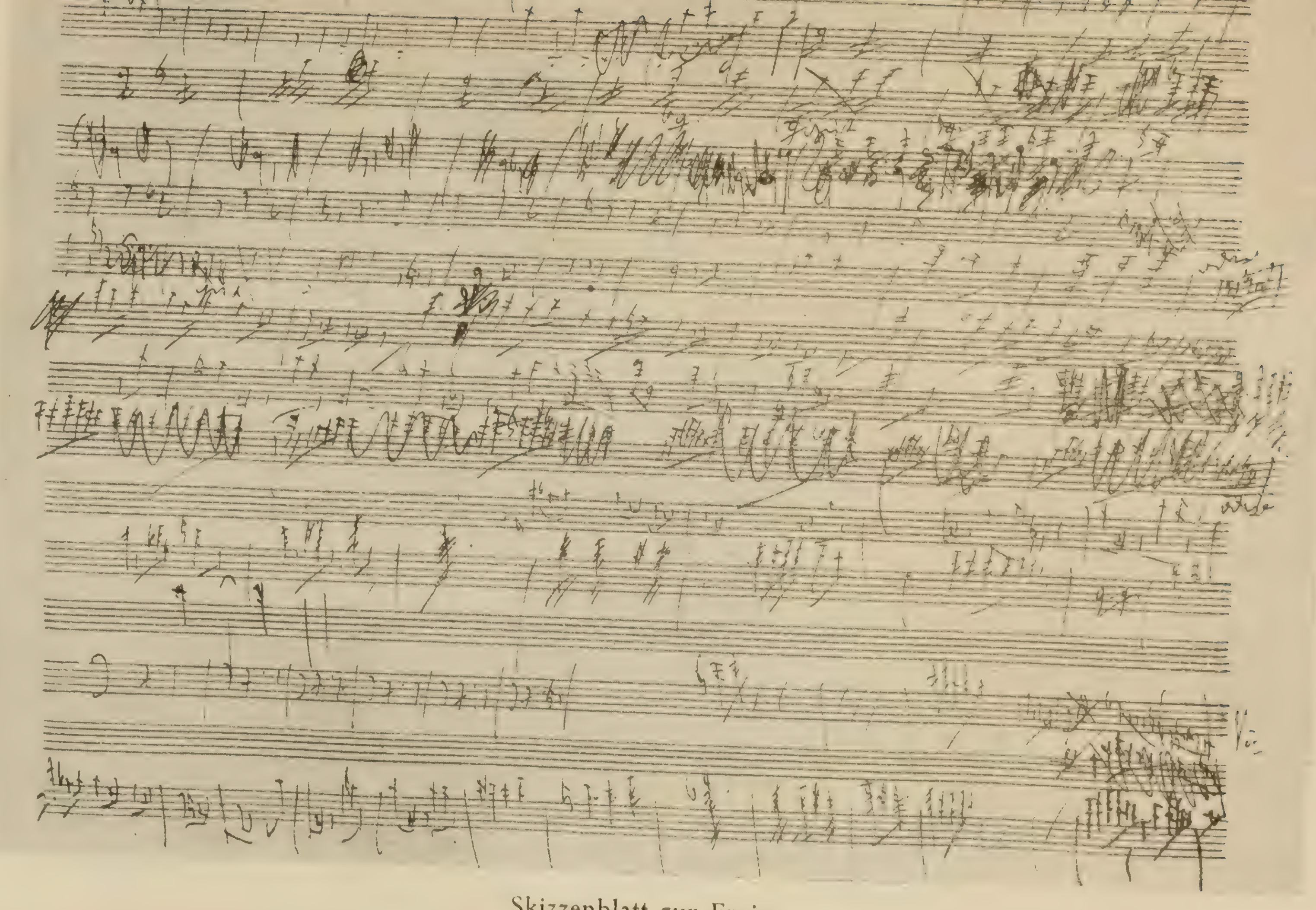
wicklung setzt sich zunächst nicht in der gleichen Linie
Spannungsgrad der ersten großen Dramen konnte nicht
nenz werden. Elementare Werke treten als Entspannung
Musikantentum spricht: es entstehen Violinsonaten, die
manzen, das Septett, Bagatellen, mehrere Klaviersonaten.
es keine Verschmelzung zwischen den Forderungen des
und denen des Kunstwerks. Es ist ein Entweder — Oder
Ringenden fehlt die letzte Erfüllung.

g zu ihr lag bereits in dem vierten Streichquartett der
Opus 18 in c-moll. In seinem ersten Satze war die weit
große Linie vorgezeichnet, die zu objektivierender Ge-
ührte. Aber sie vermochte noch nicht, alle Sätze in gleicher
umspannen und die zyklische Form zur Einheit zu schmie-
greift er vier Jahre nach der Pathetischen Sonate von neuem
ier, das er inzwischen nur einmal in der cis-moll Sonate
chen Ausdruck einer persönlich gefaßten Stimmung ge-
te. Und es entsteht die d-moll Sonate Opus 31 Nr. 2.

Hier scheinen alle subjektiven Hemmungen überwunden. Weit über die Spannung der c-moll Sonaten hinausgewachsen ist der Konflikt in ihr mit größter Schärfe gemeißelt, die tektonische Kraft enorm gesteigert, alles Unwesentliche abgestreift. Die Form tritt zurück: es geht um das Sein. Schon die sich in wenigen Takten vollziehende Umformung des gelösten aufsteigenden Dreiklangs in die metallische Härte des Baßthemas zeigt eine auf das höchste gesteigerte Intensität. Der Konflikt wird in größter Einheitlichkeit durchgeführt. Das nur formale zweite Thema ist völlig in seinen Ausdrucksbereich einbezogen. Episodische Gegenfarben fehlen. Erst der zweite Satz bringt einen Ausgleich, ohne die Basis zu ändern. Der dritte kehrt in die Richtung des ersten zurück. Nicht Organismus ist diese Sonate im Sinne späterer Werke aber ein einheitlicher großer Wurf. Der Ausdruck drängt vom Einmaligen, Individuellen ab. An die Stelle differenzierter Einzelfarben tritt zum ersten Male das schwere Pathos des Tragischen.

Das alles drängte zu symphonischer Gestaltung. In das Entstehungsjahr dieser Sonate fällt die Zweite Symphonie. Entwicklungswerte eines Jahrzehnts zusammenfassend wird sie dennoch zum Übergang. Der dröhnende d-moll Sturz der Massen verheißt Erfüllung. Aber noch treten elementare Kräfte, in dem D-dur Gedanken des Hauptsatzes beschlossen, gegen sie. Der Konflikt zwischen ihnen, symbolisch gefaßt in den kontrastierenden Teilsätzen des zweiten Themas, führt noch einmal zum Übergewicht des Elementaren.

Erst die Dritte Symphonie bildet den inneren Abschluß dieses Ringens. In der Eroica findet der gesteigerte Mensch, der Held, Erfüllung und Vernichtung. Ihre sehr komplizierte und problematische Entwicklung führt in ihren Keimen auf das erste Thema zurück. Dieses, meist allzu selbstverständlich hingenommen, enthält bereits den sich in zwei Dimensionen abspielenden doppelten Konflikt der ganzen Symphonie. Dem akkordisch wachsenden Vordersatz steht die lösende Diatonik des Nachsatzes entgegen. Zwischen beide aber drängt sich eine dritte Kraft, alle Gesetze einer musikalischen Logik zersprengend: die über dem verminderten Vierklang flackernden Synkopen der Violinen. Schon in ihrem ersten keimhaften Auftreten stehen sie den beiden andern Teilen des Gedankens wesentlich entgegen: gleichsam substanzlos, Symbol eines Negativen im Gegensatz zu dem wesenhaften, positiven Ausdruck



Skizzenblatt zur Eroica



der beiden andern Kräfte. Und nun greifen drei Linien in einander: die motivische Kraft des „Heldengedankens", in Sequenzen und Umlagerungen zu stärkster tektonischer Intensität gesteigert, die lösende lineare Kraft des Nachsatzes, sich in einem zweiten und dritten Thema wesenvoll erneuend und, wie ein Keil zwischen beide eingeschoben, die vernichtende Gegenkraft ungestalteter Synkopen und verminderter Vierklänge: wesentlich negativ, atektonisch, formlos, zerstörend. Der Konflikt steigert sich zu gigantischen Maßen. In großen Kurven sucht die Durchführung vergeblich ihn auszutragen. Aus den Synkopen werden schwere Schläge des ganzen Orchesters, bis zur Unerträglichkeit wiederholt, gesteigert, gespannt, sich schließlich in schrillen Dissonanzen verrennend. Die Form, mehr noch: der Organismus zerbricht. Mit unerhörter Kühnheit setzt das neue e-moll Thema ein, welches die Kräfte wieder bindet und über die Katastrophe hinwegtäuscht.

Aus ihr ergibt sich mit innerer Notwendigkeit die Haltung des zweiten Satzes. In ihm kommen die linearen melodischen Kräfte der zweiten Themengruppe zum Austrag. Ihre Entwicklung führt zu einem Zusammenbruch, welcher mit der gleichen subjektiven dramatischen Plastik zum Ausdruck gelangt, die bei dem langsamen Satz des Quartetts erkannt wurde. In dem wörtlichen Zerbrechen des Themas am Schlusse findet sich eine überraschende Parallele. Die negativen Kräfte der Symphonie sind geblieben. Sie leben in der ungreifbaren Bewegung des Scherzo weiter und gipfeln in dem wesenlosen Variationsthema des letzten Satzes. In beiden Sätzen stoßen sich positive, akkordische Kräfte dagegen ab. Darin liegt der Sinn der Variationen. Ihr an Bedeutung unaufhaltsam wachsendes, sich gegen den Grundgedanken abstoßendes zweites Thema nähert sich in triumphalen Schlußbildungen dem Heldenthema des ersten Satzes und vollendet so eine Entwicklung, deren Gesetzmäßigkeit die innerlich auf das stärkste zusammenhängende Folge der Sätze dennoch zum Kreise schließt.

Die Eroica ist in Beethovens Entwicklung der absolute Gipfel einer individuellen Sprache. Die Gesetze der Logik sind durchbrochen, die Forderungen des Organismus unter dem gesteigerten Ausdruckswillen einer subjektiven Einstellung verschüttet, das Kunstwerk wird zum Experiment. Kein Werk Beethovens wurde so gegensätzlich gedeutet wie diese Symphonie. Kaum eine Deutung aber

kann objektive Verbindlichkeit für sich beanspruchen. Dam
höchste Werte des Kunstwerks in Frage gestellt. Die
sucht des Schaffenden hat unerreichbare Grenzen berüh
formende Kraft stürzte in gehäuften Dissonanzen sich
übersteigernd zur Formlosigkeit hinab. Und ärmer als zuvo
der Held der Eroica auf die vergangenen Zeugnisse seines
schentums zurück.

ORGANISMUS

Diese Entwicklung kann für Beethoven nicht ohne Bitter
wesen sein. Er selbst mußte hier offene Wunden spüren.
mußte er erleben, daß die Kunstlosigkeit seiner Ekstase Stil
Unberufene arbeiteten nach seinem Vorbild mit den unbeh
Blöcken der Eroicadurchführung, weil diese Arbeit keiner tech
Legitimation bedurfte. Er fühlte die weit entfalteten Blüte
zu Boden gleiten und spähte nach der Frucht. Diese Fruc
ist der *Organismus*. Der Organismus ist die Synthese von
Elementarkräften und Inhalt, das heißt: von Gesellschaft,
kalischer Materie und Mensch. Die Forderungen der bisher
lebten Entwicklungsstufen werden verschmolzen.

Noch einmal klingen Lebenslinien durch die Entwicklu
Werkes hindurch. 1802 schreibt Beethoven die berühmten, i
Bedeutung überschätzten Worte des Heiligenstädter Test
ein erschütterndes Zeugnis seelischen Tiefstandes, 1803
die Eroica. In demselben Jahre zieht Beethoven ins Theat
für Schikaneder eine Oper zu schreiben. Es beginnen die A
am „Fidelio". 1804 schreibt er in sein Skizzenbuch unte
Themenentwurf der heldenhaften C-dur Fuge des dritten
mowskyquartetts: „Eben so wie du dich hier in den Stru
Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's, Opern trotz allen
schaftlichen Hindernissen zu schreiben — Kein Geheimn
dein Nichthören mehr — auch bey der Kunst." Nach
steilem Anstieg breitet sich ein Gipfel.

Es entstehen in diesen beiden Jahren unmittelbar hinter e

e und die Appassionata. Die Kreutzersonate ist in Beet-
ntwicklung das letzte reine Zeugnis eines Virtuosentums
Stil. Man versteht, daß ein Geiger wie Sarasate sie gern
on den glänzenden und schwungvollen Einleitungsakkorden
e die Violine überraschend improvisiert, bis zu den fort-
Rhythmen des Finale herrscht in ihr die große Geste
sen. Die Variationen entfalten gesteigert alle Mittel kon-
er Improvisation. Die Haltung der ganzen Sonate be-
er schwingend leichten Fügung plastischer Gegensätze,
icklungen auf einem großlinigen Fresko.

n Grafen Waldstein gewidmete Klaviersonate Opus 53
ch einmal zurück in das C-dur der dritten Haydnsonate
er lange Weg, der den Schaffenden von den Tälern trennte,
rgessen. Wenige Strecken ausgenommen ruht der Verlauf
ßerordentlich einheitlichen Werkes in den gesammelten
en Klangmassen der Elemente. Wogende Klänge, schäu-
wegungen, aufsteigende Akkorde, liedhafte Gedanken oder
aßte, gespitzte Motive werden zu Trägern eines reinen
Geschehens. Weit entfernt von allem Reflektierenden
sich wieder die Urkräfte der Elemente und schwingen
n großen, geweiteten Formen dieser Zeit.

t das dritte dieser Übergangswerke mit der einzigen in-
cht seiner ersten Takte den Schleier von der letzten Ver-
t. Die f-moll Sonate Opus 57 trägt den Übergang der
en Zeit Beethovens auf die typische Höhe der Fünften
e. Jenseits allen Experiments setzt sie die Entwicklung fort,
n dem ersten Satz des c-moll Quartetts Opus 18 über die
nate in d-moll in der Richtung objektivierender Gestaltung
steht trotz aller inneren Nähe zu früheren Äußerungen
sselten Seele zum ersten Male auf einer höheren Stufe:
rt das Pathos. Das aber konnte Beethoven erst, nachdem
nden hatte. Man vergleiche die bis zur Zerfaserung kom-
Entwicklungslinien der Eroica mit dem großen typischen
Appassionata. Jedes Crescendo, jeder Schlag, jede plötz-
esselung der Kräfte steht von innen heraus bedingt in der
ng. Der Anfang war Rhapsodie, die Mitte Drama, das
r ist Typus.

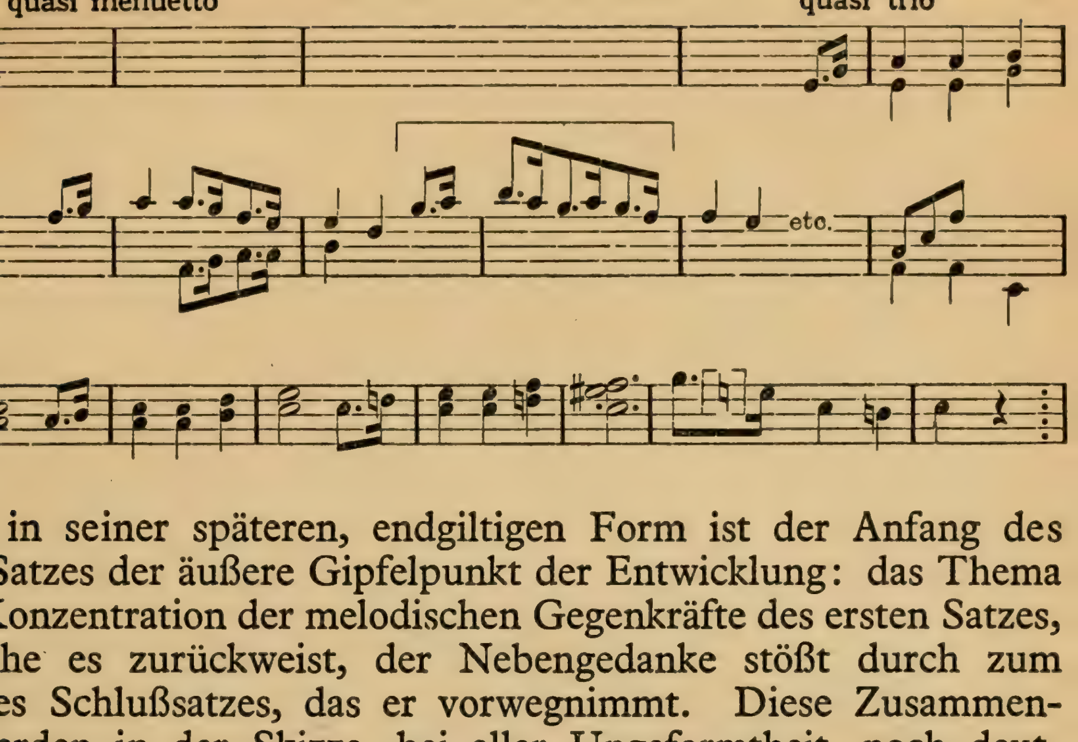
Das Nebeneinanderstehen dieser drei Werke ist in ho
Grade sinnvoll. Noch einmal hat Beethoven sehr viel spä
Entwicklung seines ganzen Lebens in ähnlichen Übergangs
umspannt, in beiden Fällen als Weg zu einer Synthese. Die
punkte vergangener Epochen werden zum Ausgang. In eine
stoßen sie zusammen. Und die Mündung wird zur Basis
großer Werke. Eine hohe Zeit beginnt. Keine Entwicklun
Werden sondern ein Sein. Dieser Gipfel umspannt nur
Jahre, aber eine nie gekannte Fülle liegt in ihnen beschlosse
großes Werk folgt dem andern: drei Konzerte, die Vierte,
Sechste Symphonie, die Streichquartette Opus 59, die c-moll
tionen, die Leonorenouvertüren und die zum Coriolan, de
delio", die Chorphantasie, die erste Messe, Klaviertrios.

Diese Schöpfungen sind Vollendung. Sie sind voll von Eh
und Reife, von gelassenem Verstehen, überragender Kraft,
salhaftem Erleben, großen Dimensionen und verbindlicher
druck. Einmaligkeit erstarrt zur Dauer. Die Musik des G
baßzeitalters fällt hier zusammen: dem Augenblickswert einer
schen Symphonie ist der zeitlose Wert der Fünften als Gege
schienen. Stamitz, Haydn, Mozart werden, von hier aus g
zu Mittlern.

Seine Thematik wird auf dieser Stufe von der Verschm
aller Kräfte getragen; sie wird typisch. Die große Linie des
des ersten Rasoumowskyquartetts fließt von innen heraus
Kraft eines dem Mittelpunkt der Erde entquellenden S
Die gestaltende oder türmende Hand der pathetischen Ze
man vergebens. Es gibt keine Nähte und Einschnitte me
quenzen werden kaum noch als solche empfunden. Wohl
noch Kräfte, aber dieses Ringen vollzieht sich als ein Sc
und Kreisen, nicht mehr als ein Bekämpfen und Stoßen
tragenden Problem dieser Zeit wird die Verschmelzung d
lischen Formen zur Einheit. Hier handelt es sich nur um
füllung. Schon in früheren Entwicklungsphasen gab es
welche die latenten Beziehungen zwischen den Einzelsä
organischen erhoben: die Klaviersonaten in f-moll und
Opus 2, in E-dur Opus 14, das G-dur Quartett von Opus
nur einige der sichtbarsten Stellen herauszugreifen). Die Ver

zogen. Variationen erscheinen als Funktionen des Themas, ze als Funktionen eines großen Geschehens.
eithin sichtbare Symbol dieser Zeit ist die Fünfte Symphonie. rganismus in tiefstem Sinne: das Motiv ihres ersten Satzes Keim einer Entwicklung, welche sich durch alle Sätze hin- der Form eines wellenförmig bewegten Aufstiegs vollzieht. die Symphonie zur deutlichsten und darum am breitesten er- Lösung des Problems der zyklischen Formen; die Einheit tze wächst bis zu ihrer äußeren motivischen Verbindung. ende c-moll Motiv des ersten Taktes wird zum fallenden des zweiten Themas und zur aufwärtsgerichteten As-dur dur Diatonik des zweiten Satzes; sein eherner Rhythmus Scherzo als ruhende Kraft wieder. Und das fallende c-moll nes wächst in dem sieghaft steigenden C-dur Thema des ur Frucht. Ein einendes Band dieser Gipfelpunkte ist die Bläserklang gebundene Farbe.
ind nur Symptome. Die beispiellose Wirkungskraft der Symphonie beruht auf ihrer großen, einfachen Linie, der bis äußerste Grenze der Sinnfälligkeit gehenden Plastik ihrer n und dem typischen Charakter ihrer inhaltlichen Ent- . Als Organismus ein Gipfel in der Linie der Symphonie ist als Symbol von überragender Einmaligkeit. Das schicksal- nkle Pathos des ersten Satzes, in zwingender Dramatik ge- weicht den lösenden, helleren Gegenkräften des zweiten. on hier zum Ziele vorstoßende Entwicklung sinkt noch ein- ie chaotische Dämmerung des Scherzo zurück. Aus seinen en, gebärenden Kräften entsteigt das helle Dreiklangsthema le zum Licht und führt zur jauchzenden, ekstatischen Ent- .
t Typus. Beethoven hat aufgehört, sich selbst zu künden. auf seine eigenen Worte zurückgehenden ahnungsvollen n des ersten Themas mit dem Schicksal liegt ein Wesent- schlossen. Es ist eine große schicksalhafte Linie, in welcher s persönliche Erleben hinaus große, allgemein giltige Werte sen sind. Kaum hat ein instrumentales Kunstwerk eine Breite der Assonanz. Jede Form des Erlebens wird durch tiert. Damit ist auch gesagt, daß ihr alle Zwischenfarben

ıd feineren Übergangswerte fehlen. Sie ist keine Resonan
e Forderungen einer subtileren, komplizierteren Individu
er typische Grad ihres Inhalts, auch bei Beethoven weder v
ch nachher erreicht, gleicht dem des Volkslieds. Die Volks
hkeit der Eroica beruht auf einem Mißverständnis, die Be
it der c-moll Symphonie auf einem richtigen Instinkt.
In Beethovens Entwicklung ist die Fünfte Symphonie ein Endp
e ist als Abschluß des „c-moll Problems" ein absoluter Geg
r ersten Sonaten, auch in ihrer Sprache zum Typus erstar
chster Grad der Objektivierung des Ausdrucks. Ihr stilist
ert kann unter dem Vergleich des Expressionistischen gefaßt
n. Alles in ihr ist Beziehung auf das Wesentliche. Die
res ersten Motivs bedingt fortzeugend die Diktion des g
tzes. Etwas, was in der Eroica zuerst versucht wurde, is
llendet: auch die sekundären Teile der Entwicklung: Üb
ngen, Bewegungen, Modulationen sind motivische Abwandlu
r Urzelle. Nebengedanken, Episoden, gedankliche Ausweichu
ıd verschwunden. Alle Kräfte sind gleichsam auf einen N
bracht, in eine Entwicklung einbezogen. Nur der Nachsat
eiten Themas wird zur Gegenkraft, welche dann im zweiten
iterlebt. Dabei werden die Ausdrucksmittel früherer Werk
ıßt aufgenommen und summiert. Die Höhepunkte der D
hrung: die erlöschenden Klänge der Streicher und Holz
vischen den unvermittelt mit ungeheurer Wucht hervorbrech
ematischen Einsätzen weisen auf die Eroica-Durchführung, d
e die melodische Gegenkraft des zweiten Themas, eingekeilt zwi
örnern und Bässen, sich windend unter deren aufsteig
ıromatik, zerdrückt wird, weist auf die dramatischen K
tionspunkte der Streichquartette zurück. Über allem aber
er große einheitliche Wurf, der die Teile bindet. Daß es ein s
ar, beweisen wieder die Skizzen, von denen ich den ersten
urf des langsamen Satzes (nach Nottebohm) mitteile:



in seiner späteren, endgiltigen Form ist der Anfang des
Satzes der äußere Gipfelpunkt der Entwicklung: das Thema
Konzentration der melodischen Gegenkräfte des ersten Satzes,
he es zurückweist, der Nebengedanke stößt durch zum
es Schlußsatzes, das er vorwegnimmt. Diese Zusammen-
erden in der Skizze, bei aller Ungeformtheit, noch deut-
Die Wiederholung der Linie (im dritten Takte) stimmt in
erung der Intervalle mit der Fortsetzung jenes zweiten
(in verändertem Rhythmus) wörtlich überein. Der Vor-
n C-dur ist trotz der Schwerfälligkeit der doppelten Sequenz
hoven dann durch die zögernd in den verminderten Vier-
nauftastende Linie der ersten Violine ersetzt) eindeutig.
viderleglichste Beweis für die intuitive Einheit der Kon-
aber sind die Überschriften. Durch den Zusatz „quasi"
eutet, daß die Natur der Gedanken von Beethoven schon
n Entwurf als der Menuettform widersprechend empfunden
Dennoch lag in diesem Formentwurf die Kraft der Einmalig-
che die spätere Gestaltung völlig verlor. Jetzt hört die Be-
des Satzes für die inhaltliche Entwicklung der Symphonie
m ersten Durchbruch in den Quartsextakkord von C-dur
e Variationen, welche diesen Vorgang dreimal nur noch
len können, sind lediglich eine Angelegenheit des formalen

cheint Ausdruck einer inneren Notwendigkeit, daß Beet-
e symphonische Gestaltung einer ganz großen typischen Linie

ıonie darauf zurückgriff, mißlingen mußte. Nur einige kl
ɔrmen liegen, an objektive Entwicklungen gebunden, in gl
ınie: seine Ouvertüren. Die Koriolanouvertüre knüpft allein
nen an den ersten Satz der Fünften Symphonie an, die Leor
ıvertüren und später die Egmontouvertüre sind Wiederhol
r ganzen Entwicklung. Aus den in dieser Zeit entstan
erken aber hebt sich ein Gegenwert heraus: die drei St
ıartette Opus 59.

Wenn das Werk Beethovens normativ gewertet werden so
ellen diese Quartette wohl seinen absoluten Höhepunkt dar. C
eit entfernt von der subjektiven Problematik späterer Werk
n der massiven Plastik der Fünften Symphonie und der Ouve
deuten sie einen Höchstgrad von Erfüllung. In ihnen ers
r Organismus in der Reinheit eines Gipfels. Die vielfarbig
gensätzliche Selbständigkeit der Einzelsätze erweist sich be
rem Eingehen als letzte Dehnung eines tragenden Grundgedar
e intensive tektonische Kraft der Quartette hat noch nichts g
t der losen, visionären Formgebung der Spätzeit. Jener G
danke aber hat nichts mehr vom Programm in sich. Die unn
ren Beziehungen zum Menschlichen, in dieser Zeit bis zum
steigert, entgleiten. Nur der langsame Satz des F-dur Qua
r sich noch einmal tief in das schmerzvolle Pathos früherer
ıabsenkt, scheint dem zu widersprechen; aber auch in ihm
e reflektierenden Beziehungen ins Musikalische umgedeute

In zwei einander bedingenden Momenten liegt das Wesen
r Rasoumowskyquartette: in dem Reichtum ihrer Inhalts
ıd der Subtilität ihrer Sprache. Reichtum in beidem: in der
it der Erscheinungen und der individuellen Prägung des
lnen Ausdrucks. Beides ist Reaktion gegen die großen einfa
ächen und typischen Ausdrucksgebungen der Fünften Symp
d der durch sie vertretenen Gattung von Werken. Ein Ve
e Skala der in dem F-dur Quartett beschlossenen inhalt
ziehungen mit einer Deutlichkeit wiederzugeben, wie die
r Fünften Symphonie möglich war, wäre völlig nutzlos. E
rgeblich aber der Versuch, einen Gedanken wie das erste T
s e-moll Quartetts seinem Wesen nach eindeutig zu erk

Die Sprache der Quartette ist eine großartige Verschmelzun

gleich von vollendeter Reinheit. Die homophonen Aus-
el weiten sich bis zum völligen Aufgehen in der Farbe,
onen steigern sich bis zur Schlußfuge des dritten Quar-
ne die linearen Kräfte der drei Werke krönend zusammen-
Plastik der Sprache wurzelt in ihrer großen Linie; ihr
öhepunkt ist der erste Satz des F-dur Quartetts. Ihre
ge Feinheit aber läßt letzte Schwebungen widerklingen.
in diesen Werken Nuancen ausgesprochen, die der In-
musik auch bei Beethoven bisher unerreichbar waren und
später nur vereinzelt wiederkehren. Ein Kontrapunkt,
tige Bewegung, eine Unterbrechung der Linie in einen
en, gelösten Klang, der synkopische Rhythmus einer
me: das alles wird tönend, bedeutungsvoll in seiner Viel-
e es in der Fünften Symphonie bedeutungsvoll in der Ein-
den war. Dabei neigt die Sprache dieser Quartette durch-
zu dem romantischen Ausdruck, dem verweilenden Sich-
in den Augenblick. Ihre große Linie steigert sich sogar,
im Finale des zweiten und im ersten Satz des dritten
zu Freskowirkungen. Das einende Band aller Einzel-
die Kraft und Intensität der Formgebung.
ällt in den Quartetten als neuer Ausdruckswert auf, der
Bedeutung immer mehr wächst: das Eigenleben der Farbe.
ht mehr die substanzielle Klangfarbe der Instrumente,
oica an in Beethovens Symphonik zunehmend bedeutungs-
ern der selbständige Farbwert des Klanges, der in der
immer wesentlicher wird. Auch hier Eigenwerte und
gen: unvermittelt spielende Lichter, huschende Re-
ter pastoser Klang von orchestralem Charakter, blasse,
inzelfarben, leise Tönung. Die Farbe lebt. Die Palette
ionen von Opus 18 wurde zum Werkzeug. Das Eigen-
Farbe in dem Scherzo des F-dur Quartetts und der Be-
des russischen Liedthemas im zweiten weitet sich zum
einer impressionistischen Weltanschauung.
n unerschöpflichen Reichtum der Rasoumowskyquartette
als höchster der in ihnen beschlossenen Werte, die innere
Formung. Die organische Einheit der Entwicklung,
el, wird hier zur Voraussetzung. Man kann das durch
des F-dur Quartetts hindurchgehende Problem als eine

Abwandlung des Konflikts seiner ersten vier Takte auffasser
ist die gespannte steigende Diatonik des Vordersatzes, Ge
die ornamental gelöste gleitende Linie des Nachsatzes, in
bereits die polyphonen Ausdruckswerte der Durchführungen
mern. Die Abwandlungen des Themas im ersten Satz der
Symphonie waren relativ: bezogen auf die innere progam
Idee seiner Entwicklung. Die Erscheinungsformen des
im ersten Satz des F-dur Quartetts weiten sich ins Absolu
schen seiner in Wohllaut gebetteten, in höchster Lage de
Violine (in B-dur) schwingenden Linie am Beginn der D
rung und der zersprengenden Dynamik seiner Apotheose kur
Coda liegen unzählige Zwischenwerte.

Die Gestaltungskraft Beethovens steht in diesen Wer
ihrem Gipfel. Die tektonische Intensität, welche in der
ersten Quartetten in allen Sätzen nahezu gleich ist, kommt
spielloser Kraft zum Ausdruck. Alle Technik der Formgel
unsichtbar geworden. Überraschende Gegensätze (besonder
langsamen Sätzen) erscheinen auseinander herausgewachse
Gelassenheit ahmt Beethoven einen alten Brauch nach: er
dem Adressaten der Quartette, indem er zwei Sätze auf
Liedmelodien aufbaut, ein souveränes Spiel mit scheinbaren
welche bei der ersten leisen Berührung zerbrechen.

Der Höhenwert der Quartette stellt sie abseits von ihrem
pol: der Fünften Symphonie. Diese gehört ihrem Wesen
dem vorher gezeichneten Kraftzentrum seiner Entwicklung
Abschluß, Typus, Vollendung. Die Streichquartette aber
nach vorn; sie führen bereits tief in die Stilwandlung hinein
in dieser Zeit eintretend die innere Haltung der Werke Be
von Grund aus verändert. Schon dringen verschwommen
risse eines neuen Gipfels aus dem Dunkel heraus.

KOSMOS

Es wird überliefert, daß Beethoven den langsamen Sat
zweiten Rasoumowskyquartetts konzipiert habe, „als er einma
lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harm

Beethovenlegende von ist und die aus dem Verlangen
sind, den mystischen Schaffensakt des Komponisten in
eines greifbaren Symbols umzuprägen. Aber hier ist
mbol von einer über sich selbst hinausgehenden tiefen
. Es deutet eine neue, entscheidende Umstellung des
ums an, welche in ihren Wurzeln bereits tief mit den
ten der vorher gezeichneten Entwicklungsphase verbun-

wicklung Beethovens ist eine reine Inkarnation des großen
setzes der Welle. Die Gesellschaft war ihre Basis, das
chen elementarer und menschlicher Kräfte bedeutete eine
hrer Gegensätzlichkeit sich selbst bedingende Evolution.
unter dem Gesichtspunkt des Organismus erkannte Phase
Höhepunkt, ein großes Zusammenfassen der bisher er-
ntwicklungswerte. Jene vier Kraftzentren bedingten ein-
es wuchs aus dem andern als organische Notwendigkeit
rucht aus der Blüte. Sie entstammten einer Atmosphäre:
ler Welt, dem Stoff, der eigenen Seele ringenden Men-
diese Gewalten mit Prometheuskraft zum Kunstwerk

ie große Evolution, welche Beethoven nun durchlebte,
einer Verschiebung der gesamten Basis seines Schaffens.
sie mit dem schwer faßbaren Begriff des *Kosmischen* be-
Seine Werke verlieren immer mehr die festen Bindungen,
nen bei aller Verschiedenheit bisher gemeinsam waren.
äußerlich im Sinne einer sich zunehmend auflösenden
dern auch in ihrem Wesen. Ihre Haftpunkte in Materie
g, in Form und Stil, in Technik und Überlieferung, in
öpfer und seiner Entwicklung schwinden. Seine Musik
parent. Was aber durch sie hindurchschimmert, ist un-
anszendental, kosmisch. Das Schaffen selbst verändert sich:
ingnis ist stärker als die Gestaltung. In der Einleitung
n Symphonie begegnen solche Töne zum ersten Male; sie
on einer andern Welt her zu kommen. Die Entwicklung
n eine für Beethovens Spätzeit bezeichnende Linie: sie
t und stößt von Zeit zu Zeit eine Gruppe ähnlich ge-
l innerlich zusammengehöriger Werke ab. Diese Gruppen
Klaviersonaten Opus 78 bis 81, die Siebente und Achte

Symphonie und die Klavierkompositionen von der Hammerk
sonate an bis zu den Diabellivariationen und Bagatellen Op
m besondern bis zu der c-moll Sonate Opus 111. Glei
iegen einzelne Werke von weniger entschiedener Haltung: d
len Streichquartette Opus 74 und 95, die Klaviertrios u
etzten Cellosonaten.

Auch hier handelt es sich um ein Werden, das in seinen ei
Phasen erkannt werden kann. Der neue Brennpunkt ersch
der Einleitung der Vierten Symphonie als fremde Lichtquelle
Fünften mit dem Scherzothema als transzendentale Gegenkr
ersten Satz der Sechsten unter dem Symbol eines kosmischen
gefühls, welches sich in den andern Sätzen zur Gegenständ
entspannt. In der gleichen Richtung werdender Entwicklung
die Klaviersonaten von 1809 und das in demselben Jahre ents
„Harfenquartett". Die Siebente und Achte Symphonie lösen sic
von der Vergangenheit und wagen den Flug.

In ihrer äußeren Physiognomie ähnelt diese Entwicklun
der zweiten, welche durch das Vorherrschen des Elementa
kennzeichnet wurde. Auch hier ist es ein reines, elementa
schehen, aber das Element ist nicht wie früher bewegende
sondern Medium. Die formgebenden Kräfte lassen nach,
danklichen Quellen werden einfach bis zu den Urformen ih
dung: Tonleiter, Dreiklang, Volkslied. An die Stelle des D
tritt ein Verweilen. Das verursacht eine Umstellung des
nischen, welches sich in dieser Zeit zu einer bisher in Bee
Entwicklung nicht gekannten Bedeutung erhebt.

Wie vorher erscheinen die Symphonien als Brennpunkte. I
kristallisieren sich die Kräfte der einzelnen Entwicklung
zu letzter Deutlichkeit. Sie sind für Beethoven verbindli
schließende Äußerungen seiner wechselnden Einstellung
großen Problemen, Gegenpol der schaffenden, vorstoßender
seiner Klaviermusik. Zwischen beiden Gattungen aber steh
von ihnen im Wesen zugehörig, das Streichquartett.

Beethovens Symphonien sind tongewordene Ideen. Sie
Einzelsätzen einer riesigen zyklischen Form. Nur noch einm
bei Mahler schließen sich einzelne Werke in derartiger Inte
einem Organismus zusammen. Auch in der Entwicklungs

esetz der Welle. Die ersten beiden Symphonien sind Anstieg,
te, Fünfte, Siebente und Neunte sind Höhen, die Vierte
Achte Wellentäler: unmittelbare Reaktionen gegen die
nnungen der ihnen benachbarten Werke. Die Entwick-
ve der Welle aber enthüllt mit größter Deutlichkeit das
des organischen Werdens: ihr Höhepunkt liegt nicht am
ndern in der Mitte, nicht in der Neunten sondern in der
Symphonie.

s sind die Mißverständnisse zu erklären, unter denen die
der Vierten, Sechsten und Achten Symphonie immer wieder
hat. Mit den Maßen der andern gemessen mußten diese
einahe arm erscheinen, ihre Spannungshöhen gering, ihre
unbedeutend, ihre Formen flächig und ungestaltet. Erst
hen nach den ihnen eigenen, völlig veränderten Maßstäben
der Erkenntnis der großen Stilwandlung, welche sich in
n in dieser Zeit vollzieht.

t in der Vierten Symphonie zuerst in Erscheinung. Dieses
eaktion auf den Zusammenbruch der Eroica, ist, als Ganzes
ein Übergangswert ähnlich der Zweiten. Schon in ihr ist
dendes geprägt: der große Fluß ihrer Einleitung oder das
hafte zweite Thema ihres ersten Satzes. Aber die stärksten,
cht vernachlässigten Werte der Symphonie liegen abseits:
Ausdrucksreichtum ihrer Nebengedanken, dem elementaren
Diktion, dem liebevollen Eingehen auf Stimmungswerte.
t das alles noch nicht endgiltig geformt. Ähnliche Wider-
wie sie der Gesamteindruck der Zweiten Symphonie enthielt,
uf: zwischen den konstruktiven Forderungen der Form
ins Weite aber nicht in die Höhe greifenden Richtung
anken, zwischen thematischer Arbeit und ruhendem Ver-

ser Linie aber wird die folgende Symphonie von ausschlag-
Bedeutung. Gegenkraft zur Fünften und in unmittel-
eitlichen Zusammenhang mit ihr entstanden ist Beethovens
Symphonie teilweise der erste ganz reine und überragende Aus-
einer veränderten Weltanschauung und der aus ihr heraus-
den Sprache. Den Grund dafür, daß dies immer wieder
en und das Erkennen ihrer reinen Werte durch Mißverständ-
rübt wurde, trägt die Symphonie in sich selbst: ihr Programm

Durch die Beethovenliteratur zieht sich an dieser Stelle der
is, daß die Satzbezeichnungen der Pastoralsymphonie durch
ogrammsymphonie eines Zeitgenossen: Justin Heinrich Knech
nmmt worden seien, dessen Titel Beethoven nur redigiert
is stimmt auf den ersten Blick. Knechts Symphonie trägt den
Le Portrait musical de la Nature" und enthält in der Tat die
hilderung eines aufziehenden, ausbrechenden und sich w
tfernenden Gewitters mit abschließendem Dankgesang der N
was aber unterscheidet beide stärker, als es zunächst ersch
nes Programm zeichnet für den ersten Satz eine Landscha
nnenlicht, sanfte Winde, rieselnde Quellen, Vogelstimmen,
nde Herden, singende und pfeifende Hirten. Von allen
quisiten eines Watteauschen Naturbildes übernimmt Beeth
ein den Bach und die Vogelstimmen, jedoch nicht für den
ndern für den zweiten Satz. Dem ersten aber gibt er die
genheitsüberschrift „Erwachen heiterer Empfindungen bei de
nft auf dem Lande".

Die innere Haltung der einzelnen Teile ist stark gegensät
m dritten Satze an, dem Tanz der Landleute, ist die Symp
ne Illustration des gegebenen poetischen Vorwurfs. Der
tz übernimmt vom Programm allein die anregende Kraf
soziation und löst diese (ausgenommen die formsprenge
ner freien Kadenz gleichenden Vogelstimmen am Schluß) i
n musikalische Form auf. Der erste Satz aber steht ganz a
lb des Programms. Notdürftig an die andern geflickt beru
f der einsamen Höhe eines visionären kosmischen Ausd
e malenden Tendenzen, welche man auch in ihm sah, ersch
diglich als Symptome eines völlig veränderten Stiles. Der
tz der Pastoralsymphonie ist die reine Formung eines neuen
ischen Weltbildes.

Stärker als jemals vorher ist „pastoral" der Deckbegriff fü
alten kosmischer Kräfte. Von ihnen wird der Satz get
eethoven gestaltet nicht: er läßt geschehen. Ein Thema, li
nfach, fast ohne Form, ganz ohne Triebkraft schwingt aus.
nd noch da: Kontraste zwischen den Teilsätzen, ein zweites T
ber das alles wird bedeutungslos. Was hier als Ausschwinge
ichnet wurde, ist der Verzicht auf jede Formung, der

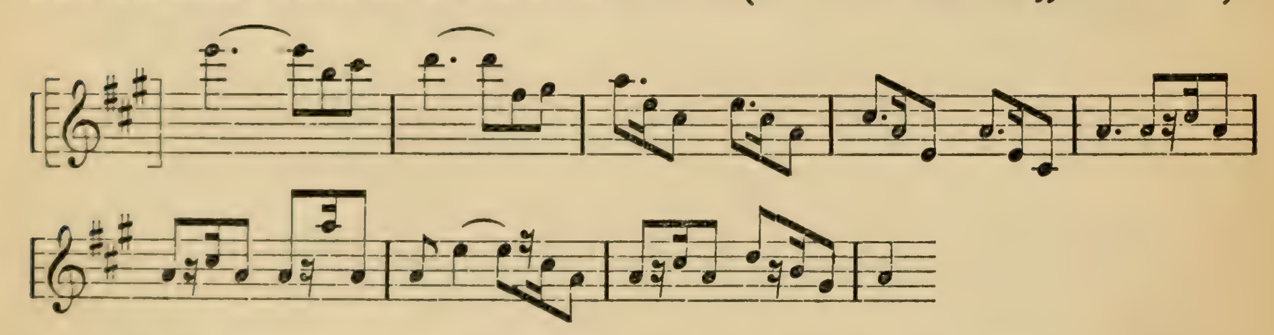
kraftlos. Das Thema löst sich in ein aus seinem Kern ge-
Motiv auf. Dieses erscheint völlig unverändert zehnmal
inander, vorgetragen in der ganz äußerlichen dynamischen
nes Anschwellens und Abnehmens. So geht es weiter. Kleine
: Motive gleiten durch die Partitur. Die Durchführung
n geschlossenen Teilen aus dem Thema heraus und gleitet
n seine Urform zurück. Dazwischen wieder ein Teilmotiv,
kehrung jenes vorigen, vierzig Takte hindurch nur in seiner
nd seinem dynamischen Vortrag verändert, schließlich bis
em Kerne: einer fallenden Quarte zusammenschrumpfend.
ze Satz hat nur eine stilisierte Form: er gleicht einer Ro-
deren Mittelpunkt das Thema steht, und deren Einzellinien
auslaufend wieder zu ihm zurückkehren. Er enthält keine
lung, keine Spannung und Lösung, keine Tektonik. Er ist
ganisches Werden, sondern ein kosmisches Sein: ein Tanz
tirne.

Deutung könnte subjektiv scheinen. Vielleicht erhärtet sie
k auf die Skizzenblätter von 1808. Beethoven steht den
ngen des Programms mit kindlicher Treue gegenüber.
hm teilt bei den Skizzen zur Sechsten Symphonie eine frühere
der sich Beethoven ebenfalls schon um das „Murmeln der
bemüht. Und unter jene Skizze schreibt er „je größer der
tiefer der Ton". Die Skizzen zum ersten Satz geben über
ntstehungsweise wenig Auskunft. Aber wir erleben zum
Male etwas Merkwürdiges: er skizziert mit Worten. Diese
nachträglich bedeutungsvoll, versuchen, die Überschrift des
atzes zu formulieren. Sie zeigen in immer erneutem Ringen
ndenz gegen das Programm. Wir lesen: „Sinfonia carac-
— oder Erinnerung an das Landleben" und „pastoral
keine Malerey, sondern worin die Empfindungen ausge-
sind welche der genuß des Landes im Menschen hervor-
— wobei einige gefühle geschildert werden" und „Man
es dem Zuhörer die Situation auszufinden" und „Wer
r je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele
riften selbst denken, was der Autor will —". Das scheint
instinktive Abwehr der Urkräfte gegen die niederziehenden
der Realität. Die Pastoralsymphonie ist ein Torso. Ihre andern

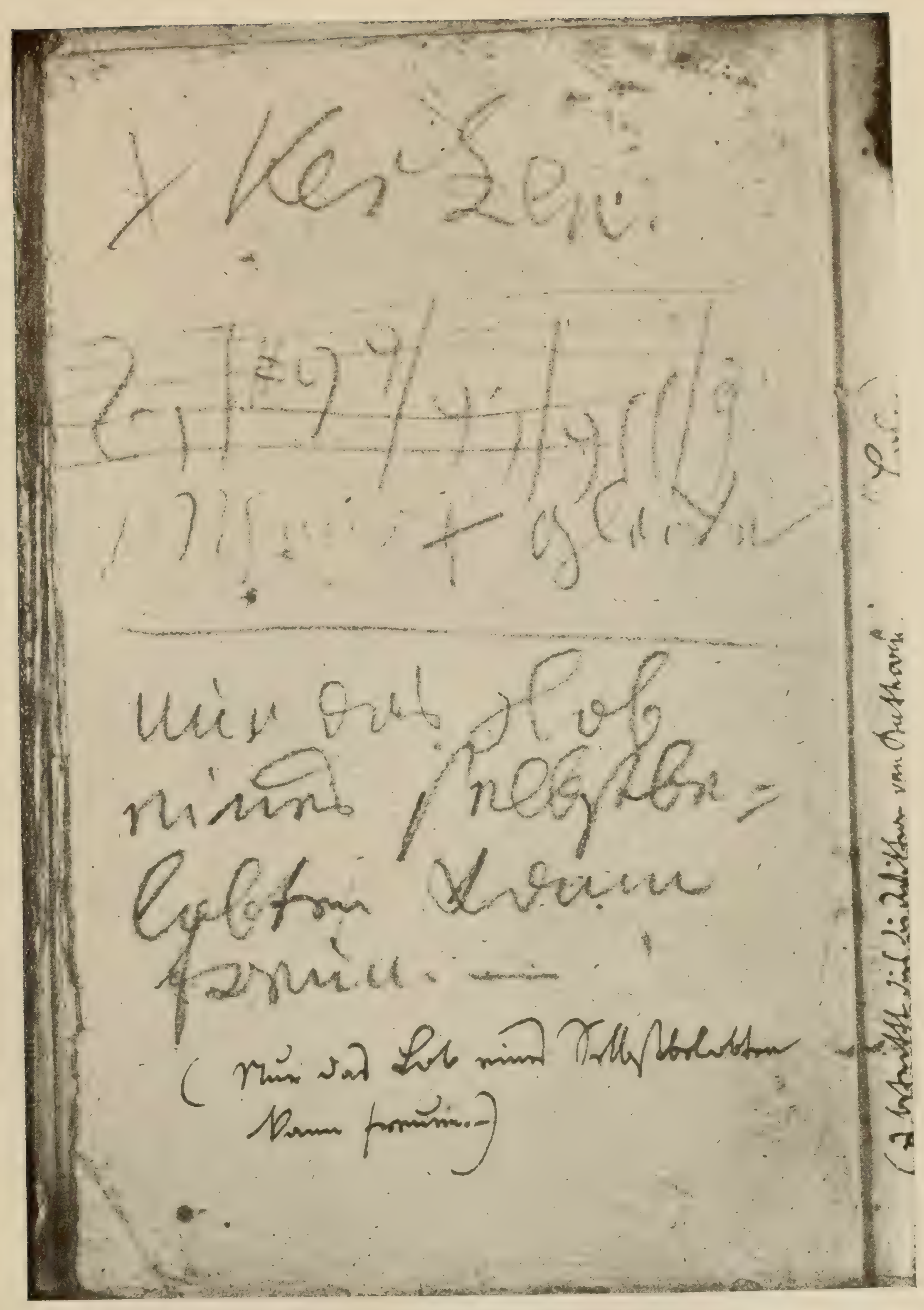
Sätze sind Programmusik von keineswegs überragendem Wert. Ihr Hauptsatz aber ist eine der reinsten Inkarnationen des Kosmischen in der Musik, welche es gibt.

Im Gegensatz zu der Entwicklung des Menschlichen in Beethovens Musik ist hier, nachdem die neue Sprache gewonnen war, die Höhe in einem großen Wurfe erreicht. Die folgenden Werke sind nicht wie jene früheren durch eine organische Kausalität verbunden, sondern erscheinen, wie dies für den späten Beethoven typisch ist, als gegensätzliche Ausstrahlungen eines konstanten Kraftzentrums. So kann die verschiedene Haltung der beiden nächsten Symphonien verstanden werden.

Man hat die Siebente Symphonie einen Dithyrambus der Freude genannt. Das ist eben so verwirrend wie die inhaltliche Fixierung der Achten auf den Ausdruck des Humors. Auch hier reicht die Erscheinung weit über den durch sie gedeckten Begriff hinaus. Es sei denn, man faßte den Begriff der Freude in der großen kosmischen Weite, in welcher Beethoven ihn im Finale der Neunten selbst gefaßt hat. Das Wesen des ersten Satzes der Sechsten war ein Schwingen kleinster unteilbarer Formglieder. Darüber hinaus gibt es nur noch eine Steigerung: das Wesen des ersten Satzes der Siebenten Symphonie ist ein unmittelbares Ausschwingen ungeformter Elemente. Das Element aber, das hier zum Träger eines großen kosmischen Geschehens wird, ist der Rhythmus. Der primären Kraft des Rhythmischen ist alles andere untergeordnet: Reste ursprünglicher Melodik, das völlig vernachlässigte harmonische Element, die Kraft der Formgebung. Die Entstehung des ganzen Satzes aus dem Rhythmus heraus wird wieder in größter Deutlichkeit aus den Skizzen offenbar. Beethoven notiert (mit dem Zusatz „Thema“ !):



In dem Verlaufe des Satzes gibt es solche rhythmischen Evolutionen in Fülle. In das Thema selbst dringen später melodisch-



Blatt aus einem Konversationsheft Beethovens von 1825



formale Substanzen ein. Merkwürdig ist die Einleitung: ein geschlossener Satz für sich mit erstem und zweiten Thema erscheint sie als nachträgliche Kristallisation der melodischen und formalen Kräfte, welche der Hauptsatz aus sich ausgestoßen hat. Die Nachträglichkeit ihrer Konzeption wird ebenfalls durch die Skizzen bestätigt.

Von dieser Basis aus werden die Zusammenhänge der Sätze eindeutig: der Rhythmus, im ersten Satze schwingende Urkraft, wird im zweiten zur starren, lähmenden Fessel, gegen welche sich die melodischen Eigenwerte der an Bedeutung wachsenden Gegenstimme allmählich durchringen. Diese melodischen Werte wachsen im dritten Satze zu unmittelbarem Eigenleben und verbinden sich mit den rhythmischen Kräften des Anfangs im Finale zu einer bis zur Formlosigkeit gesteigerten ekstatischen Entfesselung aller Elemente. Die Bedeutung dieses Ausklangs wird aus einem Vergleich mit dem Schlußsatz der Fünften Symphonie deutlich: dort war es Formung, Ausdruckswille, Gestalt — hier ist es Chaos, tönend gemachte, formlose Urkraft.

Gegen den absoluten Gipfel der Gestaltungslosigkeit stellt sich als Reaktion die Achte Symphonie. Ihre Haltung weist auf den ersten Satz der Pastorale zurück, dem sie verwandt ist. Auf die Apotheose des Rhythmus folgt liebevolles Eingehen auf Melodie und Farbe. Der erste Satz der Achten ist ein deutliches Symbol für die Rückkehr der Symphonie zu ihren Quellen: dem liedhaften Ablauf in der periodischen Folge gering gespannter einfacher Kurven. Er ist völlig atektonisch, letzte Abkehr von allen konstruktiven Momenten, von dem Formwillen, welcher früher alle größeren Werke trug. Der Satz ist ein Reigen lose ineinander verschlungener melodischer Teilgebilde von lichten, klaren Farben.

Die ganze Symphonie ruht in einer kosmischen Atmosphäre losgelöst ruhiger oder bewegter Heiterkeit. Aber was hier mit dem Worte Atmosphäre bezeichnet werden soll: ihre ruhenden, die Entwicklung tragenden, farbegebenden Werte, ist in der Deutlichkeit ihrer Erscheinung außerordentlich gesteigert. Man kann diese Symphonie unter dem Problem des Impressionismus verstehen: es herrschen in ihr gewissermaßen die Töne der plein air Malerei, die gelösten Schwebungen des Lichts. Beethoven erreicht diesen Eindruck technisch durch eine Auflösung der Farbe in Bewegung. Die fein ziselierten motivischen Entwicklungen des zweiten und

etzten Satzes ruhen auf äußerst nuancierten, fluktuierend
leitungen.

Zu diesem Ausdruck einer völlig ausgereiften und abge
Einstellung findet sich ein merkwürdig früher Vorklang: de
Satz der Klaviersonate in D-dur Opus 28. In ihm erscheint
mpressionistische Moment zum ersten Male in visionärer De
eit: gleitend gelöste Linien schwingen auf vibrierenden F
ie Konturen verschwinden, die Formung tritt zurück hinter
nmerklich feinen Spiel von Schatten und Licht. Auch die
ate wurde Pastorale genannt.

In dieser Zeit wird das Klavier noch einmal zum Träger d
vicklung. Die Tore, die sich hinter der taumelnden Finalebe
ler Appassionata geschlossen hatten, öffnen sich wieder. U
artem, frühlinghaftem Grunde quillt die Einleitung der
Sonate sehnsuchtsvoll empor. Das Klavier wird wieder z
vas es früher gewesen war. Es nimmt die feineren, intimen
uf, die nicht zur Gestaltung sondern allein zur Aussprache
en. Fordernde Phantasie schafft sich freien, ungehemmte
luß. Ein neues Formwerden schimmert durch, welches e
etzten Quartette zum Licht gelangen lassen. Die Tende
Sprache festigt sich mehr und mehr: wesentliche Stilwe
Romantik gelangen hier von der Einmaligkeit zur Dauer. Di
vird von kantabiler Einfachheit, das Ruhen im Klang von s
Bedeutung; die Harmonik, welche die Terzverwandtschaft
ällig bevorzugt, drängt über die logischen Bindungen der
inaus zur Farbe.

Die Übergangssonaten bis Opus 90 sind ein Ganzes. Ke
hnen ragt zu den inneren Höhen der symphonischen Werke
Noch ist kein Ziel zu erkennen. Die Entwicklung stockt.
vergehen ohne sichtbare Frucht. Da greift Beethoven zum
Male zum Klavier und schreibt in kurzen Abständen seine
großen Sonaten. Sie gleichen dem Fluge einer sich vom
ösenden Seele. Das erste Thema der Hammerklavierso
bsolute Kraft. Der langsame Satz dieser Sonate ist ein Sc
m Raum. Die Form ist zerbrochen. Stile mischen sich. P
und Fuge verschmelzen zur Einheit. Instrument und Kla
ungenügende Mittler. Ihre Forderungen werden beiseite ges

Ohr hört Stimmen einer andern Welt. Nie war der sym-
Charakter des Kunstwerks stärker als hier. Noch einmal
ng seiner letzten Sonate ein „Appassionato“. Weit ent-
Wirklichkeit, einer völlig veränderten Willenssphäre ent-
als frühere pathetische Werke, umspannt es von reiner
die Regionen heroischen Leides. Es ist in höchstem Grade
daß Beethoven nach dem Zeugnis der Skizzenbücher auf
danken zurückgreift, dessen Konzeption bereits zwanzig
ner erfolgte. Der Satz geht ein in das C-dur eines acht-
Themas von der Schlichtheit eines Volkslieds. Und dieses
st sich in Variationen: es zerfließt wie eine Wolke im Äther.
den Schoß der zeugenden Urkräfte zurück jenseits von
und Lösung, von Bejahung und Verneinung, von Form
, von Seele und Klang.

SYNTHESE

en war am Ende. Er war längst ganz allein und gewohnt,
nden zu werden. Die äußeren Erfolge auch seiner späten
dern hieran nichts. Da wandte er sich noch einmal rück-
nd es setzt nun eine letzte Verschiebung des Zentrums
em gleichen Ziele wie die Zusammenfassung der ersten
ngsphasen. Sie ist: *Synthese.* Nur ist diese Synthese
nismus mehr. Das Kunstwerk als Erscheinung gehört
ngenheit an. Hier handelt es sich um das Kunstwerk als
ein letztes großes Symbol, dessen Dimensionen alle or-
Formen weit überragen.

Werke größten Stiles tragen den Übergang: die Neunte
e und die Missa solemnis. Ihre äußere Physiognomie ist die
e sind ein Sammelbecken gegensätzlichster Ströme, weiten
zu Grunde liegenden Organismus bis zur Unkenntlichkeit
rengen ihn durch das Übermaß innerer Dynamik.

nehr als ein Zufall, daß das Thema des ersten Satzes der
Symphonie auf die d-moll Einleitung der Zweiten zurück-
eser erste Satz zeigt den Widerspruch: die Probleme der
e konnten nur auf dem Wege konstruktiver Gestaltung ge-

keit überwunden. Und so ersetzt er Höhe durch Breite. D
hätte ein Unterbau werden können: die in sich selbst noch
endete Basis einer riesigen Pyramide. Der zweite Satz bri
Entscheidung. Sein Thema, scharf profiliert, prägnant, in de
hältnis seiner Teile von Thema und Kontrapunkt zu poly
Entwicklung drängend, trug alle Voraussetzungen organische
gerung in sich. Aber die Form zerbricht. Auf den Unterb
Hauptsatzes türmt sich der zweite, noch weiter ausladend
in chaotischen Expansionen. Von hier aus ist keine Entw
mehr möglich. Der langsame Satz konnte nur noch eine An
von Episoden sein. Der Organismus ist zerstört. Das Fi
zunächst Ohnmacht. Die in billiger Dramatik vorgetragener
der früheren Sätze sind ihr deutlichstes Zeichen. Es gib
Lösung mehr. Die Spannungen der ersten Sätze gipfeln i
taumelnden Bewegung. Da tritt die Singstimme unter si
Freunde, nicht diese Töne". Die Grenzen stürzen. Wesens
Gattungen verbinden sich mit einander; die Symphonie endet a
tate. Der Hymnus auf die Freude wird zum weit ragenden
kosmischer Höhe wie in der Großen Messe der Hymnus
Ewigkeit: „Et vitam venturi".

Der Einsatz der Singstimme im Finale der Neunten b
einen schon vorher erfolgten Zusammenbruch der sympho
Form und entspricht dem Überwiegen des Instrumentalen
letzten Teilen der Großen Messe. So ist auch die innere
der beiden Werke ähnlich: alle Sphären des Menschlichen
rückschauend durchmessen und zusammengefaßt: das Cr
der Messe entspricht innerlich der Wiederkehr der frühere
men am Anfang des Finale der Symphonie. Die Tiefen r
lichen Erlebens und die Höhen kosmischer Offenbarungen
dringen einander, ohne noch verschmelzen zu können. Ei
sinkender Arm hebt sich noch einmal mit übermenschliche
Und erreicht das Ziel.

Der Einsame blickt um sich: das Klavier war ihm en
die symphonische Form zerbrochen, die Verschmelzung alle
in der Großen Messe über letzte Grenzen hinaus gedehnt. N
die feinste Gattung blieb ihm noch: das Streichquartett.
steht die letzte Gruppe von Schöpfungen: die Streichquart

treichquartett hatte sich durch Haydn zum Ausdruck eines
höchste verfeinerten Empfindens entwickelt. Alle Reste
eriment waren abgefallen, die leichte auf den Konversations-
Generalbaßzeitalters abgestimmte Sprache überwunden.
eichquartett wurde zum Träger feinster stilistischer Aus-
heit, eines vollendeten Ausgleichs zwischen Masse und
alität, einer höchsten Proportion zwischen Linie und Farbe.
rde es Beethoven in allen entscheidenden Entwicklungsphasen
trument der Synthese. Das Streichquartett war allein im-
in großen objektiven Linien zu gestalten und gleichzeitig
Ausdruckswerte aufklingen zu lassen. Es reagierte auf
sten Schwebungen eines gereizten, überempfindlichen Tem-
ts. Es zwang den improvisierenden Schaffenstrieb zur
Linie und das stilisierende Pathos zum Verweilen.
rch stellt es sich, beider Entwicklungs- und Ausdruckswerte
enfassend, über Klavier und Orchester, über Sonate und
nie. Es wird weder zum Ausdruck vorstoßender Entwick-
noch zum Träger abschließender, einmaliger Formung.
gt über beides hinaus. Dreimal schreibt Beethoven Streich-
e: die Quartette von 1800 sind das große zusammenfassende
nt der Frühzeit, welches ein Jahrzehnt stärkster Entwick-
lfarbig reflektiert. Die Bindungen der Gesellschaft, die
er Elemente, die ersten großen, alles Menschliche aufwüh-
Dramen verschmelzen hier. Die Rasoumowskyquartette von
d ein einheitlicher Ausdruck der Höhe. Der Organismus
zu reinster Vollendung und drängt bereits über die Grenzen
m hinaus in den Raum. Die Quartette von 1825 aber sind
e. In ihnen ist die Entwicklung eines ganzen Lebens be-
n. Beethoven steht auf dem höchsten Gipfel, den jemals
ffender erreichte. Von der reinen Höhe seines Zieles wendet
suchend zurück. Die Täler und Schluchten seiner Entwick-
gen zu seinen Füßen. Er kehrt zu seinen Anfängen: Kreise
n sich. Er versteht nun. Gelassen ordnet er die Kräfte.
ltet nicht mehr. An die Stelle der die Sätze zur Einheit
den Triebkraft tritt eine Folge von Gesichten. Es gibt keine
ehr, nur noch einen Rahmen, der das Geschehen umspannt.
selbst umfaßt noch einmal alle Kreise seines Lebens. Es
bis in die erstarrenden Regionen des Abstrakten und wendet

ch abwärts bis zu kindlichster, ausgelassenster Freude. Al
alles gleichsam im Spiegel gesehen. Und dieser Spiegel is
öhe des Blicks, ist verstehendes, gütiges Umspannen aller N
ıd Fernen, Höhen und Tiefen, alles Menschlichen und Ew
letzte, alles verschmelzende Synthese.

Der Auftakt der Quartettreihe, das Es-dur Quartett Opus
eist in seiner Haltung auf die späten romantischen Klaviersc
rück. Eine aus dem Klang geborene, warme sinnliche Sp
grenzte Ausdrucksregionen, geweitete Formen, ein geruhiger
oblematischer Ablauf von geringer konstruktiver Spannung.
die Basis, auf dem sich der riesenhafte Bau der drei mit
ıartette erhebt.

Die äußeren und inneren Zusammenhänge der Streichqua
a-moll Opus 132, in B-dur Opus 130 und cis-moll Opu
ıd in neuerer Zeit von Paul Bekker in erschöpfender Kl
rgelegt worden. Tief ineinander verwurzelt und einander d
ingend, sind sie ein dreiteiliger zyklischer Ablauf, der zu
ır, um in den auch noch so geweiteten Rahmen eines Werke
spannt zu werden. Und von hier aus gesehen erscheinen si
Schlußglied einer langen Entwicklung. Die zyklischen Fo
rher organische Abwandlung einer tragenden Grundkraft
ngungslos zusammengehörige Glieder einer unteilbaren Ei
ben diesen Zusammenhang nach und nach verloren. Die
lnen Sätze weiten sich. Veränderter Formwille oder das
aß innerer Spannung sprengte ihre Bindungen. Auch hierin
e Sonate wieder zu ihren Quellen zurück: an die Stelle d
hematischer Härte erstarrten Formtypus tritt die losere,
tzfolge der Suite, welcher sie einst entwachsen war. Die l
ıartette sind ein Gegenpol der ehernen Formkurve der Fü
mphonie, Bilderreihen, auf den ersten Blick beinahe zufäll
nter Vielfarbigkeit von einem auf jede Tektonik verzichte
stinkt aneinander gefügt. Aus den Skizzen ergibt sich mit W
heinlichkeit, daß Beethoven den „Dankgesang eines Genes
das a-moll Quartett erst einfügte, nachdem der Aufriß der
reits vollendet war. Diese Einschiebung zerstört weder ein
sches Wachstum noch schafft sie in sich selbst die Notwend
nes Formgeschehens. Sie wäre noch bei den letzten Klaviersc

olge von Visionen gleitet vorüber. Ruhende Bilder wech-
drängender Bewegung, gefaßte Form mit zerfließender
eprägte Thematik mit eben andeutender, schattenhafter
sigkeit, traumhaftes Gleiten mit kräftigem fest verwur-
schehen, quellender Wohllaut mit abstrakter Linienführung.
drei Quartetten gemeinsamen weit gespannten Urmotive
n eine auch für Beethoven neue mystische Tiefe hinab.
albdunkel breitet sich, welches die Romantiker lieben,
echt bei Schubert, etwa am Anfang der Unvollendeten
ie, bei Späteren zur Geste abgenützt widertönt. Auf seinem
klingt in den Ecksätzen des a-moll Quartetts noch einmal
sch auf: Rufe, Gestaltung, Bewegung, ein stürmendes
las sich hinter dem dunklen Pathos der früheren Klavier-
verhüllt und schließlich von Moll nach Dur hinüberglänzt.
int Entwicklung. Aber sie wird paralysiert, schon durch
rzo und das in lichter Süßigkeit fließende Trio, mehr noch
e wiederum in Einzelformen aufgelöste Folge des „Dank-
. Der hier noch einmal in das alte Saitenspiel des Schmerzes
: längst von allem Leid genesen.
anders sind die Kräfte in dem mittleren Quartett der Reihe
(die Zahlenfolge entspricht nicht ihrer Stellung im Ganzen)
et. Dimensionen treten hier gegen einander: Vertikale
rizontale, Polyphonie gegen liedhaften Ablauf, Fuge gegen
as Kraftzentrum der Polyphonie ist der erste Satz mit seinem
sten Male) zu völliger Klarheit ausgeprägten zweilinigen
Liedhaftigkeit tritt dagegen: motivisch zugespitzt im Scherzo,
ile Melodik aufgelöst im Andante und noch mehr in der
. Dazwischen aber tritt die höchste Substanzierung lied-
Periodik: der Satz „Alla danza tedesca". Beethoven hatte
reine Tänze geschrieben, auch deutsche Tänze. Aber sie
zu seiner Gelegenheitsmusik, spielten auf einer andern
Hier tritt die Substanz des Tanzes (welcher Widerspruch!)
blime Form des Streichquartetts. Nach zwei Richtungen
die Kraft aus: rückwärts bis zur Gesellschaftsmusik seiner
vorwärts bis zu einer abstrakten, fast gedanklichen Poly-
Da schließt Beethoven das Quartett in seiner ursprüng-
assung mit der Großen Fuge. Das Übergewicht der kon-
n polyphonen Kräfte erscheint in einer alle Maße über-

steigenden Größe. Die Durchführungen dieser Fuge übertreffen einander an Kühnheit und Größe der Formung. Immer neue Höhen türmen sich auf. Bis endlich alle Haftpunkte verloren scheinen und das beklemmende Gefühl tönenden Raumes in atemraubender Reinheit zurückbleibt.

Die Fuge machte ihre Hörer erstarren. Man riet Beethoven zu einem andern Schluß. Und diesmal folgte er. Es bestand für die ersten Sätze keine Forderung der Form, kein Ziel der Entwicklung. Oder eigentlich zwei Ziele. Die Kräfte, nebeneinander gelagert ohne die Möglichkeit einer Durchdringung, konnten beide zur Erfüllung gelangen: der in die Vertikale vorstoßende erste Satz zur Fuge. Aber noch waren Lied und Tanz da, von warmem, körperhaftem Blut durchpulste Gegenkräfte. Und Beethoven bietet seinen Freunden mit gelassenem Lächeln die zweite Lösung, welche sie verstehen konnten: das Tanzfinale, nachträglich an das B-dur Quartett gefügt, ist seine letzte vollendete Komposition.

In dem cis-moll Quartett strömen die polyphonen Kräfte aus. Die Fuge ist hier nicht Ende, sondern Anfang. Sie leitet zur Horizontale zurück und zu deren frühester Abwandlung: der Variation. Was das zweite Finale des B-dur Quartetts später zusammenfaßte, breitet sich hier in verschwenderischer Fülle aus. Auf die Urkraft der Elemente zurückgreifend, liedhaft einfach in ihrer Thematik ist die Satzfolge von den Variationen an ein lustvoll strömendes Sein.

Alle Höhen und Tiefen sind aufgeklungen, alle Räume rückschauend und verschmelzend durchmessen. In einem letzten Werke klingt die Entwicklung aus: dem F-dur Quartett Opus 135. Der Tanz als farbiges Symbol der Umwelt und ihrer Erscheinungsform: der Gesellschaft, die Urkraft der Elemente, das durchbrechende Pathos der Leidenschaft, die Stilisierung des Ausdrucks, die ferne traumhafte Höhe kosmischer Transzendenz, die sinnlich warme Sprache — alles das war in großer Synthese vereint. Eine Verschmelzung dieser wesensfremden Kräfte konnte es im Kunstwerk nicht geben. Aber leidenschaftlos, unkörperlich, überwunden liegen sie ihm zu Füßen, als er nun noch einmal seine Stimme erhebt. Es ist Musikantentum, was hier durchklingt, ferne, zugewehte Töne aus der Zeit der Bläsermusik und der Improvisationen. Aber weit entfernt von aller Realität erscheinen sie in seltsamem Wechselspiel gedämpfter Farben. Nirgendwo bricht eine jener Kräfte zur

Skizzenblatt zum Finale des Streichquartetts Opus 135 F-dur



Erscheinung durch. Die Formen sind nicht gestaltet aber doch auch nicht entfesselt, sondern im Raum gebunden, versöhnt. Und alles begreifend, auf alles zurückblickend schreibt Beethoven über den Einleitungsgedanken des letzten Satzes die Frage „Muß es sein?" und über das kraftvoll gefaßte Hauptthema die Antwort „Es muß sein". Das ist freilich auch nur Rhetorik, deckende, verhüllende Substanz, wie immer, wenn Beethoven zum Worte greift, um zur Klarheit zu gelangen. Wir aber möchten doch etwas darin sehen wie eine Endsumme, eine letzte Antwort aus dem Munde dessen, der über menschliche Dimensionen erhoben wurde und dessen Augen in Fernen sahen, die allen andern dunkel blieben. Und diese Antwort ist Bejahung.

Die Untersuchung wollte die Kräfte bloßlegen, welche Beethovens Werk bedingten. Denn das Werk ist Funktion dieser Kräfte und Symbol einer Entwicklung, die allein seine Größe erklärt. Wo sich diese Entwicklung mit der anderer Musiker berührt, sind es immer nur Teilflächen, welche die Berührung tragen. Sie gehen alle in Teilen von ihm auf: Stamitz und Emanuel Bach und die vielen, später Haydn, viel später Mozart, am Ende alle wesentlichen Kräfte der romantischen Entwicklung. Beethoven ist weder einer der Vollendenden wie Bach und Mozart, Raffael und Dürer, noch einer der Neuformenden wie Michelangelo oder Schiller. Seine absolute Größe läßt (außer mit Lionardo, von dem wir wohl zu wenig wissen, um es sagen zu können) nur einen Vergleich zu: mit *Goethe*. Bei Goethe gibt es ähnliche Entwicklungszentren. Ich vergleiche die ersten Sonatinen mit den Alexandrinern der Leipziger Gesellschaftsdichtungen, die elementaren Kräfte der Frühzeit mit der Straßburger Lyrik, die ersten pathetischen Werke mit „Werther" und „Götz", die Höhepunkte der organischen Entwicklung mit „Iphigenie" und „Tasso", die kosmische Haltung der letzten Klaviersonaten mit Teilen des „Divan" oder den Gedichten der Gruppe „Gott und Welt" und endlich die letzte Synthese mit dem Zweiten „Faust" und den letzten Dornburger Gedichten. Überall sind Vergleichsmomente: etwa die verschiedene Rolle der Form in den einzelnen Phasen, das Nachlassen der tektonischen Kräfte in den Spätwerken. Aber was bei dem achtzigjährigen Goethe als Naturnotwendigkeit erscheint, wird bei dem fünfundfünfzigjährigen Beethoven nie ganz zu erklären sein. Um so mehr als seinem Leben

jene beschwingende Höhe völlig fehlte, von der Goethes I
tragen wurden und er die befruchtende Kraft großer Bi
erlebnisse längst nicht in dem Maße erfuhr wie dieser. U
Entwicklung willen, welche sie mit keinem andern teilten, sind
und Beethoven die größten unter den Schaffenden, potenzierte
vergangener und künftiger Jahrhunderte.

Hier liegt Beethovens übermusikalische Bedeutung. Wa
unter seiner kulturgeschichtlichen Stellung gesehen wird: se
ziehung zu den großen Ideen seines Jahrhunderts, die du
völlig veränderte Bedeutung des Kunstwerks für die Empfan
die Stellung der Instrumentalmusik in der Entwicklung
Kultur, — das alles ist sekundär und fällt in einen andern
menhang. Hier sollte allein jene Entwicklung aufgezeigt
deren einzigartige Spannweite und Größe in den tragenden B
der Darstellung: Gesellschaft — Elemente — Mensch —
nismus — Kosmos — Synthese angedeutet wurde. Sie v
sich nach der inneren Gesetzmäßigkeit aller großen Entwic
n der regelmäßigen Folge vorstoßender und zusammenfa
Kräfte, in der Wellenbewegung von Evolution und Synthes

Sie begründet das Zeitlose, das über der einzelnen Entwic
welle schwingt. Schlägt die Brücken einer gemeinsamen
zwischen Werken, die durch einen Abstand von Jahrzehn
trennt sind. Und läßt uns Beethoven in den Worten er
durch welche der alternde Goethe unter der Maske des Ha
selber sah:

> Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
> und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
> Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
> Anfang und Ende immerfort dasselbe,
> und was die Mitte bringt, ist offenbar
> das, was zu Ende bleibt und anfangs war.

LLEN UND ABBILDUNGEN

BEETHOVEN

vorliegende Untersuchung wuchs aus einem Aufsatz heraus, welcher in schrift „Feuer“, im vierten Heft des zweiten Jahrgangs erschien. Sie wesentlichen auf einer Beschäftigung mit den Werken und Skizzen . An Literatur nenne ich nur: Paul Bekker, „Beethoven“ und die rke Gustav Nottebohms: „Ein Skizzenbuch von Beethoven“ (1865) iana“ (1872) und „Zweite Beethoveniana“ (herausgegeben von E. Man- 1887. In dem Buche Bekkers sind weitere Literaturhinweise gegeben.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Skizzenblätter und das Blatt des Konversationshefts werden in der teilung der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin, aufbewahrt und mit nehmigung veröffentlicht.

In der Reihe
„Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellu
gelangt gleichzeitig zur Veröffentlichung:

DAS DEUTSCHE VOLKSLI

verbunden mit einer Folge von Beiheften, deren erstes
„Liebeslieder" (wertvolle, wenig bekannte Volkslied
für Singstimme und Klavier) ebenfalls
gleichzeitig erscheint.

VERLAG JULIUS BARD BERLIN W 15

HORTUS DELICIARUM, Eine Sammlung bibliophiler Neuausgaben. Sämtliche Texte auf das sorgfältigste gesichtet, jeder Band von Künstlerhand ausgestattet. Handliches Format (Klein-Oktav). Band I. Walthers von der Vogelweide Gedichte. M. 16.—, II. Dante Alighieri. Das Neue Leben (La vita nuova). M. 16.—, IV. E. T. A. Hoffmann. Die Märchen der Serapionsbrüder. M. 30.—, VII. Goethes Briefe aus Italien. M. 25.—, VIII. Ovid. Die Kunst der Liebe (ars amandi). M. 16.—, IX. Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. M. 25.—, X. Das Buch Hiob. M. 16.—, XI. Beethovens Briefe. M. 28.—, XIV. William Hogarths Aufzeichnungen. M. 16.—, XV. Shakespeares Italienische Novellen. M. 30.—. Die angegebenen Preise beziehen sich auf Pappbände. (s. a. Neuauflagen.)

MONOGRAPHIEN ÜBER DEUTSCHE MALKUNST. Von Ludwig Justi. Amtl. Veröffentlichung der Nationalgalerie. Von diesen reich illustrierten Geschenkbänden erschienen bisher: Band I. Menzel M. 15.—, II. Böcklin M. 12.—, III. Marées M. 10.—, IV. Liebermann M. 10.—, V. Caspar David Friedrich M. 12.—, VI. Thoma M. 10,—, VII. Neue Kunst M. 15.—. Die angegebenen Preise beziehen sich auf Pappbände.

MIT GOETHE IN ITALIEN. Tagebuch und Briefe des Dichters aus Italien, für deutsche Italienfahrer herausgegeben von Julius Vogel. In Pappband M. 35.—.

DAS NIBELUNGENLIED. Übertragen von Karl Simrock. Buchausstattung von Rudolf Koch. In Pappband M. 45.—.

GIORGIO VASARI, LEBENSBESCHREIBUNGEN DER AUSGEZEICHNETSTEN MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN DER RENAISSANCE. Ausgewählt und übertragen von Ernst Jaffé. Mit 31 Vollbildern. In Pappband M. 40.—.

DENKWÜRDIGKEITEN DES FLORENTINISCHEN BILDHAUERS LORENZO GHIBERTI. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius von Schlosser, Direktor an den Staatsmuseen in Wien. Mit 16 Vollbildern in Tonätzung nach Werken Ghibertis. In Pappband M. 28.—.

BRIEFE ADOLPHS VON MENZEL. Herausgegeben von Hans Wolff. Vorwort von Oscar Bie. Mit 16 Vollbildern und den zu den Briefen gehörigen Federzeichnungen des Meisters. In Pappband M. 45.—.

DEUTSCHE MALKUNST IM XIX. JAHRHUNDERT. Ein amtl. Führer durch die Nationalgalerie von Ludwig Justi. Kleine Ausgabe in Pappband M. 15.—.

ERINNERUNGEN AN DIE BRAUTZEIT ALFRED RETHELS. Zeichnungen von Alfred Rethel für seine Braut mit Versen, die sie den Blättern hinzufügte, aus dem Jahre 1821. Preis in Pappband M. 15.—.

DER NIBELUNGENOTH. Im Urtext von Lachmann. In Pappband M. 45.—.

BARDS BÜCHER DER KUNST. Jeder Band durchschnittlich mit 50 Tafeln, in Pappband M. 10.—. Bisher erschienen: I. Leonardos Abendmahl, II. Die Werke der Familie della Robbia, III. Bildnisse römischer Kaiser, IV. Dürers Bildniszeichnungen, V. Chodowieckis Illustrationen zu deutschen Klassikern. Demnächst erscheinen: VI. Salzburg, VII. Das römische Barock, VIII. Frauenköpfe der Renaissance. An alle Freunde echter Kunst wenden sich die reich illustrierten Bändchen, die in ihrem schlichten Gewande auf keinem Weihnachtstisch fehlen sollten.

LEONARDO DA VINCI, DAS MALERBUCH. Vollständige Zusammenstellung seines Inhalts von Woldemar von Seidlitz. Mit 13 Abbildungen. 2. Auflage. In Pappband M. 15.—.

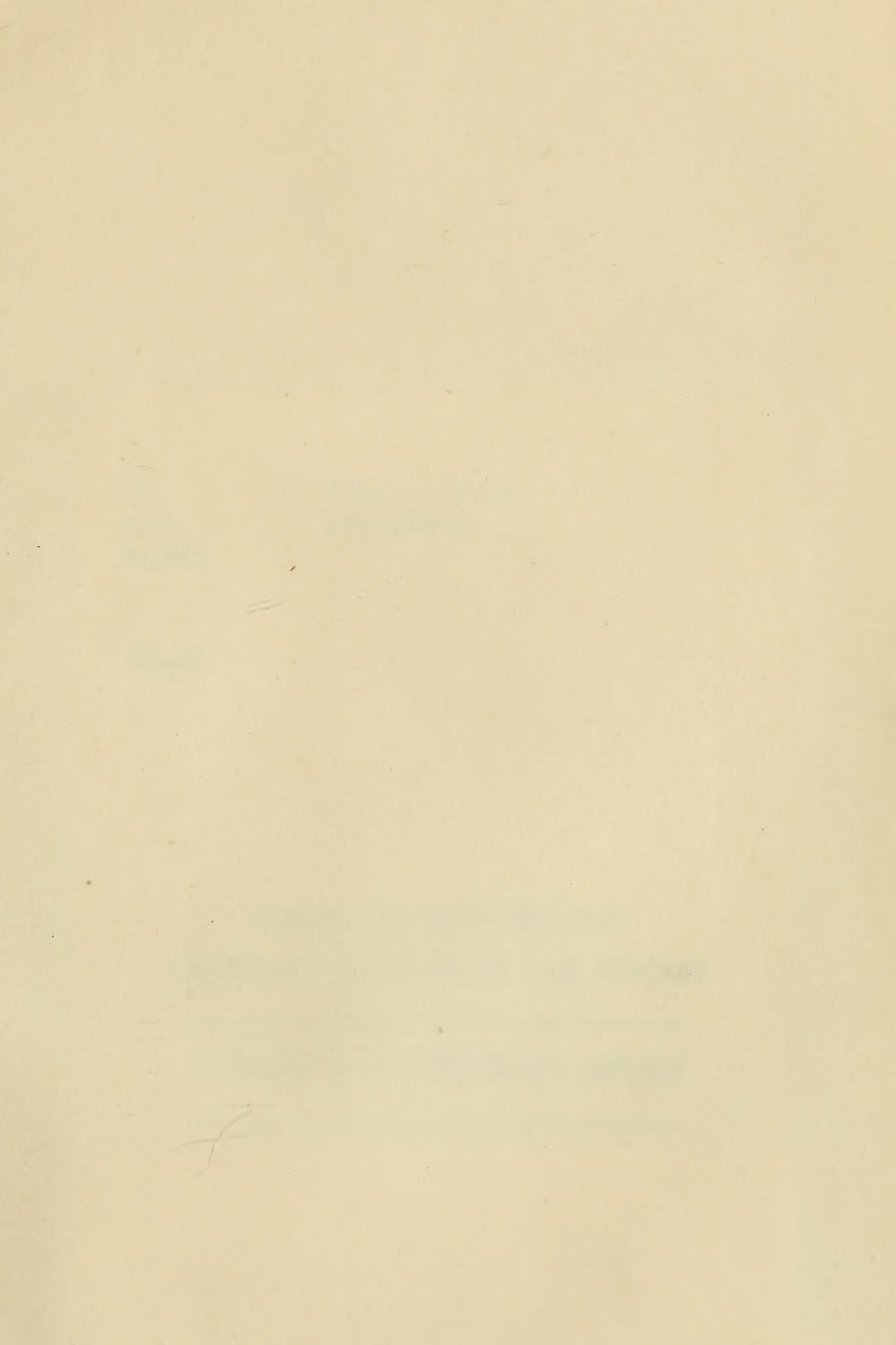
DÜRERS BEFESTIGUNGSLEHRE. Von Wilhelm Waetzoldt. Mit 32 Bildtafeln. In Pappband M. 12.—.

Interessenten stehen der reich illustrierte Verlagskatalog sowie Prospekte kostenlos zur Verfügung. Die Preise können wegen der noch unübersehbaren Gesamtkosten nicht als verbindlich gelten.

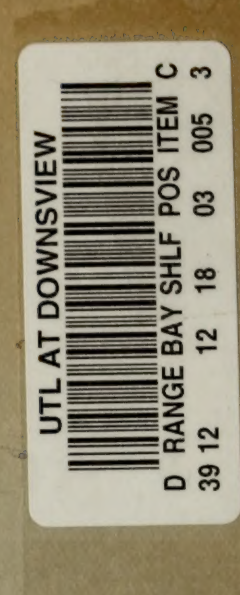
Druck der
Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff)
Rudolstadt










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 18 03 005 3